CAHIERS DU CINÉMA



103 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JANVIER 1960 ★ 103

NOTRE COUVERTURE



Jean Seberg dans le film de notre ami Jean-Luc Godard **A BOUT DE SOUFFLE**, produit par Georges de Beauregard et distribué par **Imperia**.

Ne manquez pas de prendre page 50 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JANVIER 1960 — TOME XVIII — N° 103

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

MUSIQUE D'HIROSHIMA

par Henri Colpi

COURTS METRAGES ET PROLOGUE

On sait que Resnais court-métragiste est un adepte de la partition ininterrompue. On sait aussi que cette partition est toujours de qualité et qu'elle s'imbrique étroitement dans un tout audio-visuel mûrement pensé. Les collaborateurs musicaux de Resnais ont nom Jacques Besse, Darius Milhaud, Guy Bernard, Maurice Jarre, Pierre Barbaud, Hanns Eisler.

Un détail attire l'attention dans l'énumération ci-dessus : le compositeur est différent à chaque film (exception faite pour Guy Bernard : deux films). Ce détail implique une double démarche de la pensée musico-cinématographique de Resnais : d'une part le souci de courir l'aventure musicale, d'autre part la quête approfondie du compositeur adéquat. Ainsi, Hanns Eisler, après avoir œuvré sous toutes les latitudes, se retrouva à Paris pour accompagner *Nuit et brouillard*.

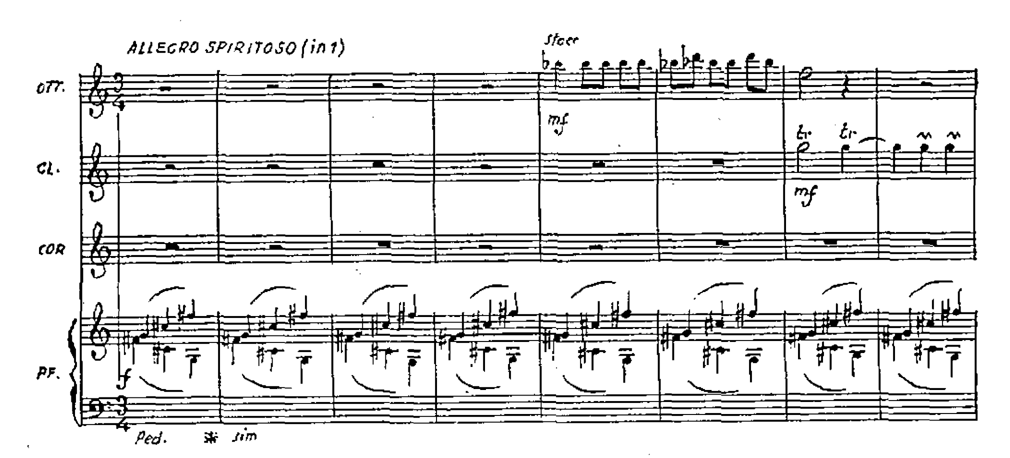
Nuit et brouillard s'ouvrait sur le générique par une longue phrase mélodique, ample et émouvante, dont la résolution demeurait en suspens. Ce thème ne réapparaîtra, encadrant l' « avant » et l' « après » de l'univers concentrationnaire, que sur le final pour, cette fois, merveilleusement se résoudre. Les autres motifs importants étaient le thème de la déportation dominé par un cuivre et le déchirant thème concentrationnaire. Par contraste avec l'imposante mise en scène des défilés hitlériens, Eisler utilisait de grêles pizzicati. Plus tard, les pizzicati accompagneront l'un des résultats du nazisme : les camps immenses, le typhus, les cadavres enfouis par bull-dozer, les SS devenus prisonniers à leur tour.

Hiroshima mon amour débute par une sorte de prologue qui pourrait constituer un court métrage sur la ville atomisée. Aussi ce prologue dispose-t-il d'une partition ininterrompue. Mais là encore, et plus que jamais, l'agglutination images-texte-

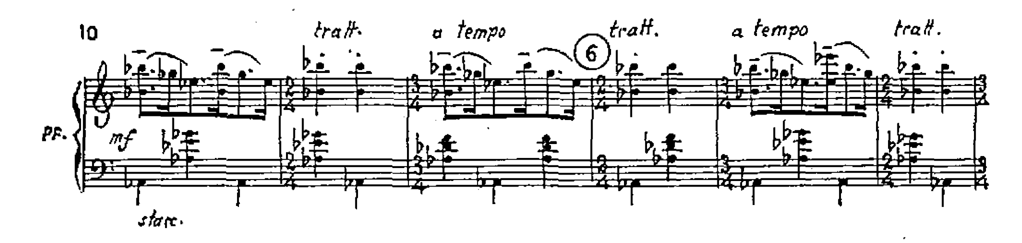
musique est extraordinaire. Deux corps entrelacés forment l'objet des premiers plans ; puis s'élève une voix masculine à l'accent étranger, bientôt relayée par une voix féminine : « J'ai tout vu à Hiroshima » ; elle a vu l'hôpital, le musée, les *actualités*, les *survivants*, le *tourisme*, la reconstruction, le fleuve, les rues. Toutes ces évocations sont entrecoupées par les mystérieuses images des deux corps et rythmées par un texte proche du délire que psalmodie une diction à mi-chemin du rêve et de la veille.

Musicalement, les corps sont dotés d'un thème propre qui se dégage à chacun de leurs retours sur l'écran. Quant aux vues de la ville, elles entraînent selon les séquences des thèmes particuliers. Notons le rôle de contrepoint du motif Musée, rapide et inquiétant, sur les lentes images des promeneurs et les photographies. Notons encore le chant alto-contrebasse sur la reconstruction (« ça recommencera », dit le texte), le vaste panoramique sur la cité détruite souligné par le piccolo ponctué par le cor.
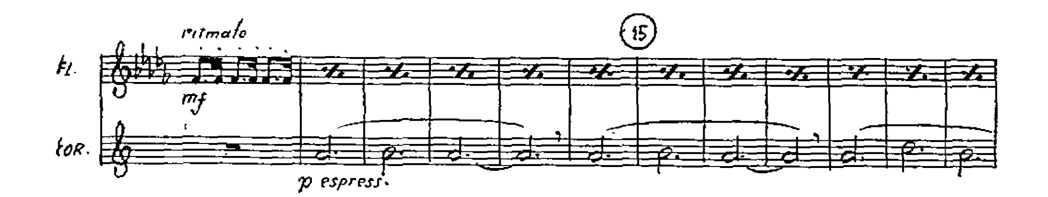
Une rencontre surprenante se situe dans la séquence du musée qui n'est pas sans analogie avec l'univers concentrationnaire. Fugitivement surgit un court motif dont les premières mesures répètent presque exactement un thème de *Nuit et brouillard*. Or le compositeur italien Giovanni Fusco n'avait jamais vu le film sur les camps de mort ni entendu la partition d'Eisler. « *Il n'y a pas lieu de s'étonner*, dira-t-il, c'est Resnais qui guide la main du musicien. »

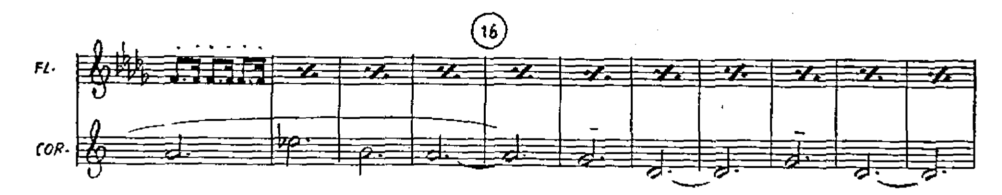


Thème Musée 1.
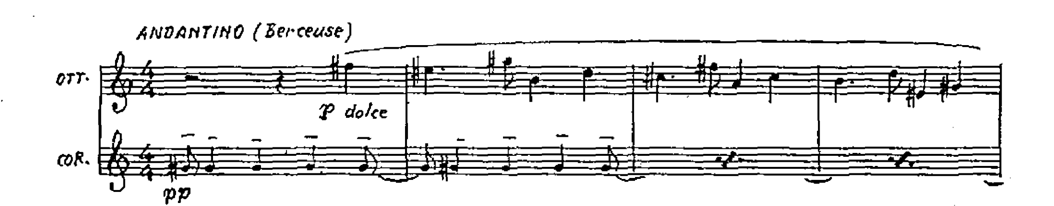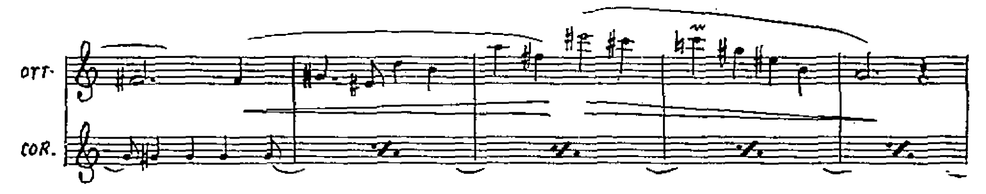


Thème Musée 2.



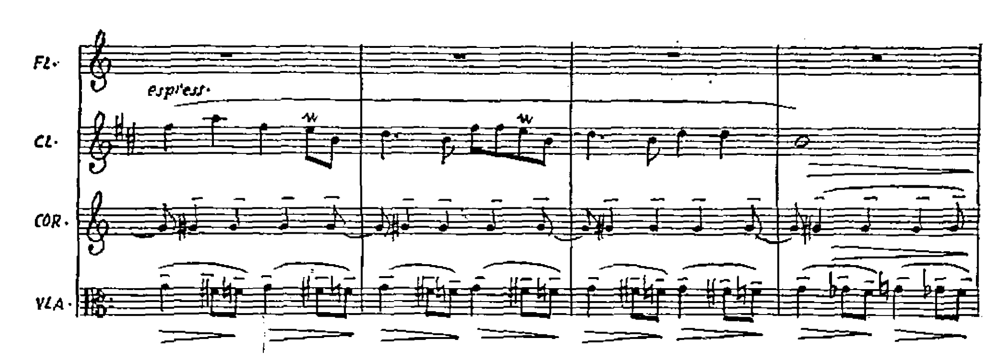


Thème Ruines 1.

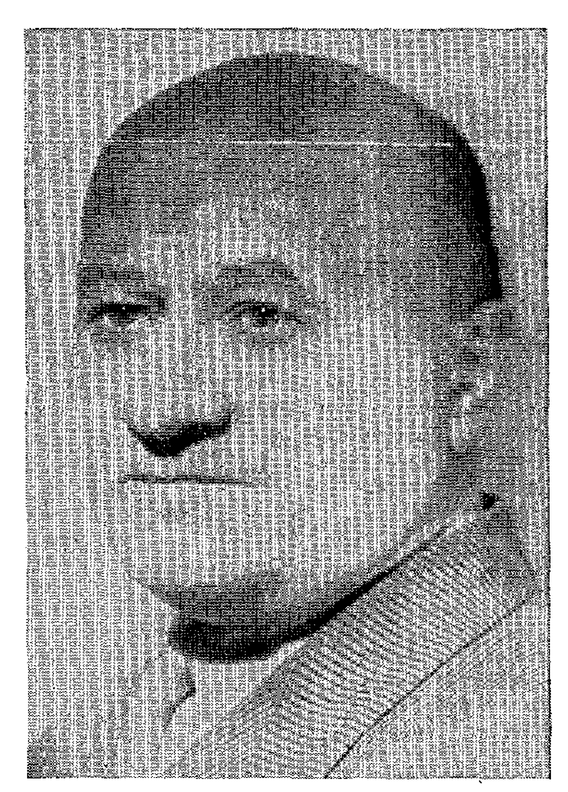




Thème Ruines 2.



Thème Ruines 3.



Giovanni Fusco.
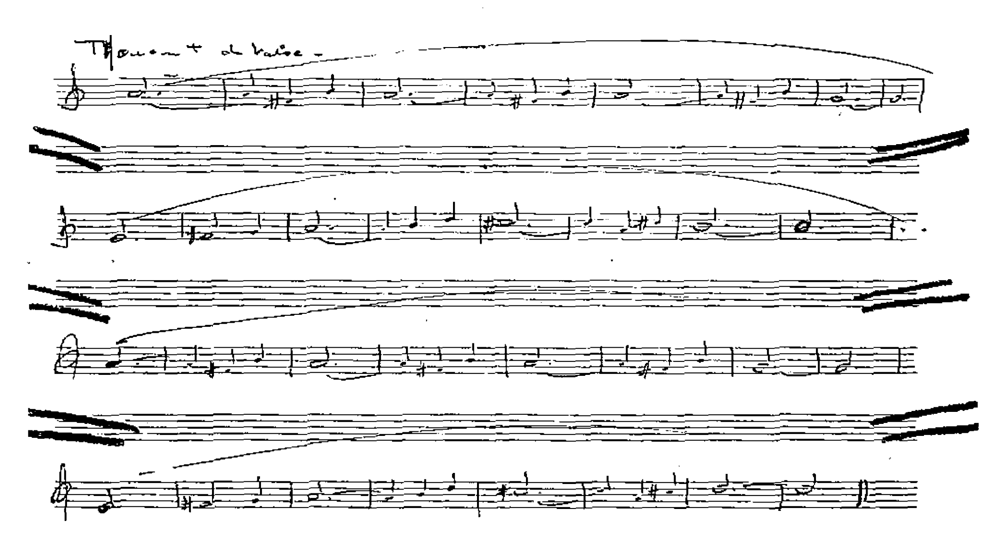
PRELIMINAIRES MUSICAUX

Le réalisateur a longtemps hésité avant de fixer son choix sur sa collaboration musicale. Pour ce faire, il a écouté quantité de disques, revu nombre de films, scruté parmi les compositeurs notoires autant que parmi les moins connus. Il recherchait une « couleur » musicale, un je ne sais quoi d'impératif. Car Resnais, tout en imposant une conception personnelle, attend du compositeur un apport très important, son apport.

Il est à remarquer que Resnais a confié l'un des rôles du film, celui du père, à Pierre Barbaud, son musicien pour *Le Chant du styrène*. D'autre part, le réalisateur savait qu'il utiliserait Georges Delerue, lequel avait dirigé l'enregistrement de *Nuit et brouillard*. Mais cette « couleur » musicale particulière, Resnais devait la rencontrer chez Giovanni Fusco.

Fusco quitta donc Rome, s'installa à Paris. Il vit, ainsi que Delerue, le montage. Les entretiens qui suivirent déterminèrent à l'avance certains points précis : on ne s'en tiendrait pas à des thèmes stricts pour chaque personnage, on ne soulignerait pas systématiquement l'image, on éviterait au maximum les synchronismes qui sont le b, a, ba de la musique de film, on se servirait d'une formation orchestrale réduite, le film n'exigeant ni renfort de cuivres ni armée de cordes.

Il était évident *a priori* qu'on ne ferait pas « japonais ». A cet effet, deux enregistrements authentiques eurent leur place dans le film : d'une part la mélopée chantée et dansée au cours du défilé reconstitué pour les besoins du scénario qui situait la jeune Française comme interprète d'un film sur la paix, d'autre part le deuxième disque entendu au Café du Fleuve. En revanche, le premier disque diffusé par le juke-box posait un problème simple et délicat : il devait rappeler à l'héroïne sa jeunesse. *Il fallait donc que l'instrumentation* possédât une facture japonaise, mais que la mélodie présentât un caractère occidental, un aspect rengaine populaire. La ravissante valse écrite par Georges Delerue rejoignait parfaitement les desiderata exprimés.



La Valse (autographe de l'auteur).

Les cinq séances d'enregistrement de la musique faisaient appel à piano, flûte, piccolo, clarinette, alto, violoncelle, contrebasse, cor, et une guitare pour deux numéros. Une telle formation, assez peu orthodoxe dans le monde cinématographique, exigeait que l'exécution fût précise et la musique à la fois riche et écrite.

En raison de l'importance de *Hiroshima mon amour*, nous avons cru bon de rédiger le tableau suivant.



Georges Delerue.



ECONOMIE GENERALE

IMAGES	MUSIQUE
I. PROLOGUE.	
1. Générique	Thème Oubli, 1' 40".
2. Les corps	Thème Corps piano seul, puis orchestre,



3. Hôpital	puis musique « blanche » par alto et contrebasse,
4. Corps	puis résolution dans le thème Corps, 2' 09".
5. Musée	Thèmes Musée, rapides, inquiétants, *contrastant avec* la lenteur des promeneurs,
6. Corps	puis résolution dans le thème Corps, 2' 18".
7. Mannequins, documents	Thèmes Musée, 1' 10".
8. Ruines, blessés, œil	Thème Blessés, musique dangereusement douce au cor, puis Thème Ruines A au piccolo ponctué par le cor sur la cité dévastée, puis Thème Ruines B,
9. Corps	puis résolution dans le Thème Corps, 1' 47".
10. Survivants	Thème Ruines B, puis Thème Ruines A,
11. Corps	puis résolution, 44".
12. *Bombe, poissons, défilé*	Thème Musée, puis Thème Blessés, avec piano martelé, 1' 09".
13. Souvenirs dérisoires, tourisme	Thème Tourisme, musique inconsistante, proche du Thème Oubli,
14. Cinq vues courtes du Dôme	puis musique « blanche »,
15. Corps	puis résolution dans le Thème Corps 1' 08".

16. Reconstruction, « ça recommencera » .... Thème Blessés (forme variée), unisson alto et contrebasse, 50".

17. Le fleuve .... Thème Fleuve (forme variée),

18. Corps .... puis résolution dans le Thème Corps au piano, 47".

19. Travellings rues d'Hiroshima .... Thème Corps à l'orchestre, 1' 15", s'enchaînant avec les bruits et le dialogue.

II. NUIT ET MATINEE.

20. Découverte des amants, rire de Lui.

21. Quatre heures du matin, on parle de la guerre, de Hiroshima.

22. L'aube, on parle de Nevers.

23. Le matin, la terrasse-balcon, ... Thème Fleuve, musique heureuse, 35",



Lui endormi et fugace apparition d'une main qui bouge et d'un visage en sang (l'Allemand), .. puis dialogue « *Tes mains bougent quand tu dors* ». — puis résolution inquiétante et dissonante, 15".

24. Douche : « *Je t'ai rencontrée hier soir dans ce café* ».

25. Balcon : « *Qu'est-ce que c'était Hiroshima en France?* », « *J'étais à Nevers, une ville comme une autre* ».

26. Coiffeuse : « *Je suis le premier Japonais de ta vie?* », « *Le monde entier était joyeux* ». .... Thème Lyrique (issu d'un des Thèmes Musée), 30".

27. Chambre : « *Je suis d'une moralité douteuse* », « *Je voudrais te revoir* ».

28. Couloirs : « *Oui, folle à Nevers* ».

29. Devant l'hôtel, sur la place de la Paix : « *Ma folie* », « *J'ai eu des enfants* », « *Je voudrais te revoir. — Non.* »

III. LA JOURNEE.

A) Le Tournage.

30. Préparatifs de prises de vues	Croquis musical rapide et enlevé, 20".
31. Palmiers : « *Tu étais facile à retrouver* », « *J'ai pensé à Nevers* », « *C'est toujours demain ton avion ?* »	
32. Le défilé pour le cinéma	(Musique japonaise authentique, chant et danse, 3'.)



33. Les amants se perdent et se retrouvent	(Cris psalmodiés des étudiants.)

B) Intérieur du Japonais.

34. Salon : « *Ta femme, où elle est ?* », « *Moi aussi je suis heureuse avec mon mari* », Sonnerie du téléphone, Baiser, « *C'est pour moi que tu perds ton après-midi ?* »	Thème Corps,
35. Le lit : les amants, ... l'Allemand, « *C'était à Nevers* », Elle à bicyclette, « *Nous nous sommes rencontrés* », Ruine, grange, « *Et puis il est mort* », le jardin de mort.	avec plénitude intense, qui se poursuit sur les alternances Hiroshima-Nevers, les évocations de Nevers étant dépourvues de texte, puis résolution du thème en forme de marche funèbre, 2'.
36. Le lit : « *Moi 18 ans* », ...	Reprise du Thème Corps,
Elle au piano,	
Elle courant, ...	puis s'élève le gai et rapide Thème Nevers,
Amants dans la grange	puis résolution dans le Thème Corps, 48".
37. Le lit : « *Pourquoi parler de lui ?* », « *C'est là, m'a-t-il semblé* » .... répété trois fois.	Thème Lyrique, 55".
38. Le réveil, puis « *Je veux partir d'ici* »	Thème Fleuve par *piccolo* et *guitare*, 45".
39. Vues du fleuve au crépuscule.	





IV. LE CAFE DU FLEUVE.

40. Elle et Lui attablés, Nevers, la Loire, la cave, les mains, le père, la chambre, « *Combien de temps ? L'éternité* ».	
41. Juke-box et disque, l'aurore, ... le salpêtre, la tonte, «*Je rentre chez moi* », le cri, la chambre et l'encre, la cave, « *Je commence à moins bien me souvenir de toi* », le quai de la Loire, le jardin de mort, « *C'était mon premier amour* », la gifle.	Valse, durée 2' 30".
42. La bille, le départ pour Paris. .... « *14 ans ont passé* ». « *De la douleur je me souviens encore* », « *Ton mari, il sait cette histoire ?* » Ils se lèvent puis se rasseoient. « *Dans quelques années quand je t'aurai oubliée* »	(Disque par une chanteuse japonaise, 1' 50".) Thème Lyrique, 25".
44. Extinction du café, ... sortie du café, devant le café, ils se quittent.	Thème Fleuve en forme de nocturne au piano solo, 1' 40".



V. EPILOGUE.

45. Retour à l'hôtel, Hésitations dans le couloir.	
46. Chambre, lavabo, tête sous le robinet, « *Un amour de jeunesse allemand* », ...	Thème Nevers, 14".
Tête redressée, « *J'ai raconté notre histoire* », ...	Thème Nevers, 17" (transposé).
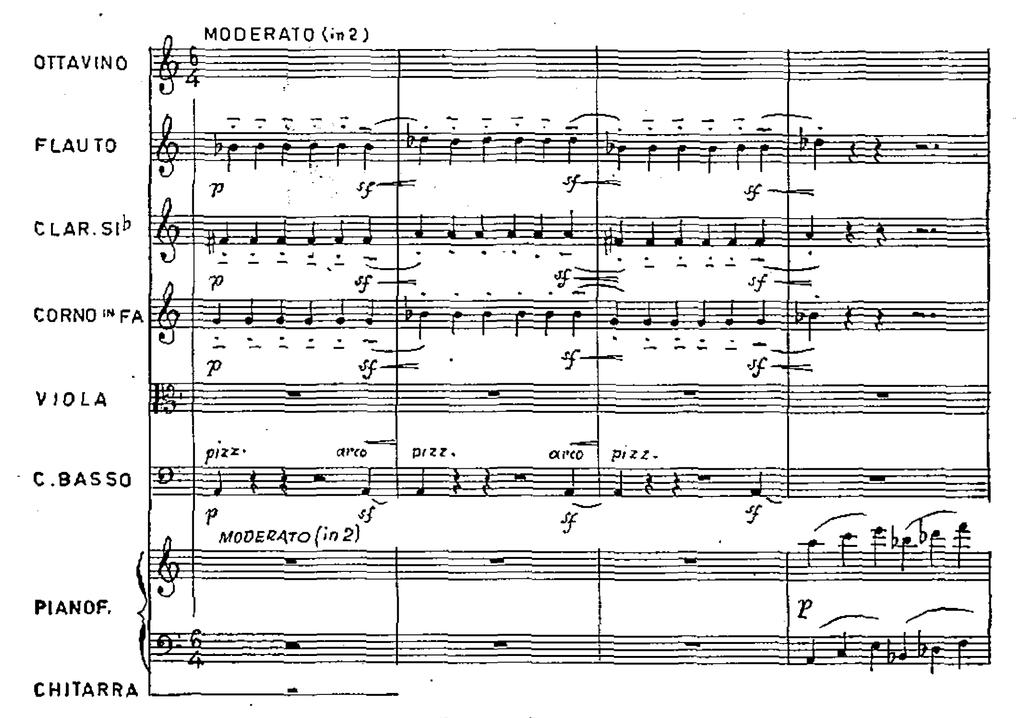


Sortie de la chambre et de l'hôtel.	
47. Devant le Café du Fleuve, ...	Thème Fleuve par piccolo, clarinette et guitare, 50".
monologue intérieur, arrivée de Lui, « *Reste à Hiroshima* », Départ de Lui	Thème de Transition (Corps et Fleuve) *qui se résout*, 25".
48. Elle et Lui se suivent, « *Reste à Hiroshima* », elle s'éloigne, passage de guitaristes	*(Court morceau authentique.)*
49. Marche dans la nuit, monologue intérieur, images entrecroisées de Nevers et Hiroshima.	Thème Corps au piano, puis intervention de l'orchestre qui rappelle les principaux thèmes du Prologue (Thèmes Musée), puis Thème Corps par l'orchestre dominé par le piano avec long point d'orgue final, 2' 33".
50. Devant la gare, « *J'aurais préféré que tu sois morte à Nevers* ».	
51. Entrée dans la gare, « *Nevers que j'avais oublié* », ...	Thème Nevers, 14".
arrivée de Lui, Nouveau monologue intérieur .... la Loire, la ruine, la grange, les amants, la jeune femme dans la gare, « *L'oubli commencera par tes yeux* »,	Thème Nevers, qui se poursuit, qui tombe dans le thème Corps (piano, puis orchestre), qui cesse ; et apparaît le Thème Oubli, 1' 30".



Lui et la vieille Japonaise	
52. Elle sort de la gare .... elle entre au Casablanca, il arrive à son tour et entre.	Thème de Transition, qui se poursuit, qui se résout dans le Thème Corps, 45".
53. Le Casablanca : ils prennent place, ils se regardent, un jeune Japonais, regard intense de Lui, ... l'aube.	Thème Oubli, qui se poursuit,
54. Trois vues de la ville à l'aube	qui se poursuit,
55. La chambre : il entre, ... elle s'écarte, il la rejoint. « *Je t'oublierai* », « *Ton nom est Nevers* ».	qui s'achève, 2' 10". Thème Oubli avec crescendo du piano et fortissimo de l'orchestre, arrêt brusque, comme un cri, 18".

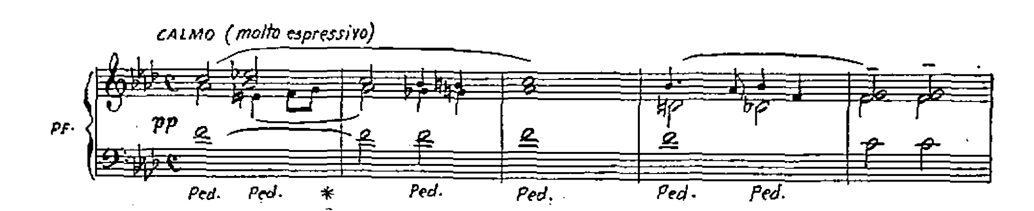
MUSIQUE EXEMPLAIRE

La distribution de la musique dans *Hiroshima* démontre tout d'abord que le film est circonscrit par le thème de l'Oubli. Or l'idée d'oubli constitue une ligne de force dans l'œuvre d'Alain Resnais à travers *Les Statues meurent aussi, Nuit et brouillard, Toute la mémoire du monde*. Le générique, construit sur cet unique motif, n'est ni une ouverture ni un prétexte à déploiement orchestral. Il joue un rôle d'introduction au film en créant un climat étrange et désolé par sa répétition de groupes de six notes identiques. Quant au retour de ce thème Oubli, il se situe très loin, dans la séquence 51 : le monologue intérieur est amené par le thème Nevers auquel se substitue le thème Corps pour l'ultime évocation de l'amour allemand, cet amour qui est déjà entré dans l'oubli, et alors reparaît le thème Oubli dont la monotonie inconsistante et désespérée domine la fin du film et l'achève dans un cri.



Thème Oubli.

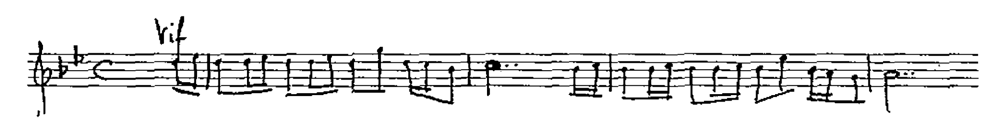
Le thème Corps, lui, présente une chaleur et une profondeur qui font contraste. Il est associé aux amants du Prologue, mais il disparaît dès l'apparition des visages et le début du dialogue proprement dit. Il ne réapparaîtra qu'à la séquence 34 pour unir dans l'esprit l'amour actuel et l'amour de jeunesse. Cette connexion est encore fortement marquée dans le passage (séquence 49) où les images de Nevers et de Hiroshima s'entrecroisent. *Dans la gare*, le thème Corps s'appliquera seulement à l'amour allemand. Les jeux étant faits et l'oubli devant triompher, il fera une dernière, timide et fugitive apparition devant l'entrée du Casablanca.



Thème Corps.

Le thème Nevers cerne le souvenir heureux de la jeune femme. Il est allègre, primesautier. On remarquera que la première grande évocation de Nevers est soulignée par le thème Corps qui continue logiquement sur sa lancée (jusqu'à « et puis, il

est mort »), mais que la deuxième partie de l'évocation appelle le nouveau motif : l'héroïne a d'abord revécu sa vie antérieure à travers son amant japonais, à travers les instants où elle est amoureusement comblée, puis les heures de Nevers ont pris le dessus. Aussi bien le thème Nevers ne surgira-t-il à nouveau que lorsque la jeune Française se trouvera seule avec elle-même, avec son monologue intérieur (le lavabo 46, la gare 51).
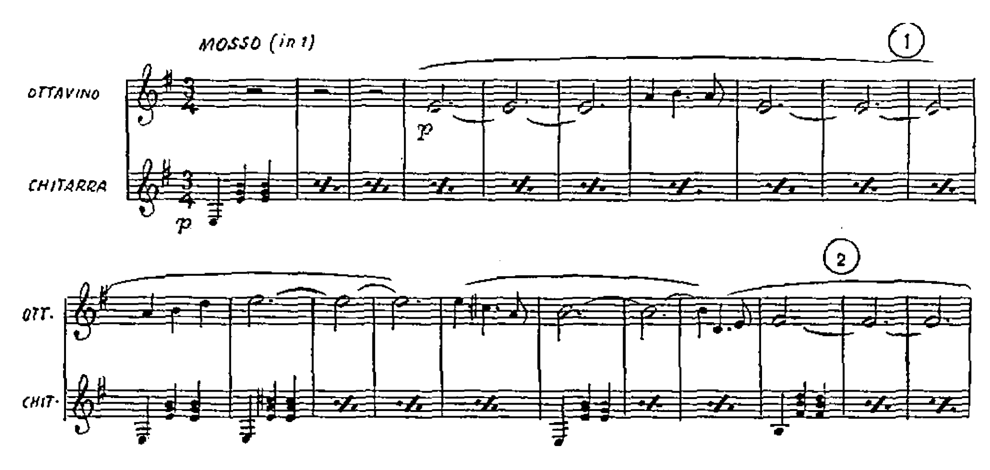


Thème Nevers.

La séquence de la gare réunit les trois grands thèmes du film dans une troublante synthèse musicale : le passé (Nevers) est dévoré par le présent (Corps), et tous deux sont promis à l'Oubli.

De cette courte analyse, on dégagera sans peine diverses moralités. En premier lieu, un motif clairement défini n'est pas pour autant strictement et définitivement affecté à sa cause initiale. L'utilisation est autrement plus subtile. Elle relève à la fois de la psychologie des personnages (qui oscillent du présent au passé) et de l'intention des auteurs Resnais et Marguerite Duras (qui entremêlent à dessein les mailles de Nevers et d'Hiroshima). Ainsi, le thème Corps se poursuit, andante, sur les rapides déplacements vélocipédiques de l'héroïne. Ainsi le thème Fleuve mérite-t-il un examen particulier.

La belle phrase mélodique consacrée au Fleuve apparaît dans le Prologue. Elle est liée aux vues de « l'estuaire en delta de la rivière Ota » et s'enchaîne avec le thème Corps. Elle s'élève à nouveau au matin, lorsque la jeune femme fait quelques pas sur sa terrasse : le fleuve est en arrière-plan et c'est au Café du Fleuve que les amants se sont rencontrés. Le thème Fleuve se trouve donc rattaché à l'amour, ou mieux : il concerne à la fois un objet et un sentiment qui vont de pair, l'eau et



Thème Fleuve.

l'amour non physique. Il relaie le thème Corps sur un mode plus affectif que charnel. Ainsi encadre-t-il, en débutant dans la maison du Japonais « après l'amour », les trente minutes de la séquence du café dont les deux seules interventions musicales sont « réalistes et justifiées » (disques).

Cette longue séquence du café prouve par la négative qu'Alain Resnais témoigne d'une conception saine de la musique de film. Un numéro musical avait été prévu : il a été supprimé, sans crainte du « trou » éventuel. Deux autres numéros ont été biffés qui soulignaient le retour à l'hôtel et les hésitations dans le couloir. Or l'écran n'ose jamais montrer sans tricherie l'indécision interminable, et d'autre part une telle lenteur, après une séquence aussi puissante que celle du café, va à l'encontre des règles cinématographiques courantes. Qui plus est, aucun texte ne meublait les images. Il y avait du courage à laisser les seuls bruits de pas sur ce passage qui, pour bien des cinéastes, aurait constitué un « trou » que la musique aurait bouché sans se heurter à aucun élément sonore important.

Mais il est quantité d'exemples de l'intelligence musico-cinématographique de Resnais. Voilà un réalisateur qui n'hésite pas à supprimer au mixage tous les bruits lorsque la partition est la plus expressive. Dans la gare, conversations, rumeurs, trains, haut-parleur s'estompent au profit de la musique. Au sortir du café, grenouilles, clapotis, ville et pas disparaissent en faveur d'un piano soliste. Inversement, les deux grandes séquences de dialogue (l'hôtel 23 à 29, le café 40 à 43) ne sont dotées, chacune, que d'une seule incidence musicale, le Thème Lyrique. Resnais croit beaucoup en effet, et à juste titre, à une fonction lyrique et dépaysante de la musique. La musique peut introduire un changement de style (monologue intérieur amené par *elle à plusieurs reprises*), justifier une modification de ton, ce qui est le cas des deux incidences citées : le Japonais devient lyrique, un thème spécial aide la transposition. De même, ce thème intervient dans l'intérieur nippon lorsque l'homme prononce trois phrases qui commencent également par « C'est là, m'a-t-il *semblé* » : *cette fonction* lyrique de la musique apparaît ici clairement puisqu'elle permet de supprimer les enchaînés visuels et de retrouver successivement le Japonais allongé, puis dressé, puis étendu.

Un mot encore. Les exemples de contrepoint audio-visuel ne manquent pas *dans le film, notamment* dans le Prologue. Mais on ne saurait dire que le thème Corps sur les passages à bicyclette (séquence 35) fasse contrepoint. Il y a plutôt continuation de l'idée de plénitude amoureuse sur des images alertes. C'est là une voie assez rarement suivie par la musique de film : ne pas souligner le rythme interne de l'image, mais prolonger en nous une impression.

Musique exemplaire en vérité. Et qu'on «remarque », n'en déplaise aux tenants de l'aphorisme « moins on remarque la musique, meilleure elle est », aphorisme qui n'est qu'un contresens, qu'une interprétation erronée de la phrase bien connues de Maurice Jaubert. D'ailleurs, on pourra vérifier les observations des nombreux spectateurs qui ont remarqué la musique de ce film : la partition « colle » extraordinairement aux séquences, les notes « suintent » de l'image même, il n'y a pas une ligne de portée à ajouter ni à retrancher, la musique *est* le film.

Il y aurait encore beaucoup à dire. Ainsi du mixage, du dosage musical, tantôt très premier plan, tantôt très arrière-plan, et plaçant toujours la partition en valeur. Mais, pour reprendre les mots de Valéry à propos de Stendhal, on n'en finirait pas avec *Hiroshima*. Encore n'avons-nous parlé que musique. Il est cependant heureux et réconfortant qu'un film de 1959 soit à ce point musicalement exemplaire.

Henri COLPI.

(Extrait de « *Défense et Illustration de la Musique de Film* », ouvrage à paraître aux Editions « *Société d'Études, de Recherches et de Documentation Cinématographique* » (S.E.R.D.O.C.), 28, rue Villeroy, Lyon.)



La critique n'existe pas, mais la mise en scène existe. (Leo McKern, Michael Redgrave, Ann Todd et Paul Daneman dans *Time without Pity*, de Joseph Losey.

LE MYTHE D'ARISTARQUE

par Michel Mourlet

La critique n'existe pas. Elle ne peut exister dans la perspective qu'on lui assigne, de par la nature même de son propos. Quel est donc le propos présumé de ce singulier exercice ? Cerner les sensations provoquées par l'œuvre, les expliciter, les ordonner pour tenter de faire pénétrer dans l'œuvre le lecteur, censé suivre la démarche inverse et passer de l'explicitation écrite à la sensation brute. Il va de soi que je parle de la critique, non des inutiles paraphrases du récit ou des idées qui prolifèrent sous ce nom. (C'est l'histoire d'un homme qui... d'une femme que... On retrouve la thèse chère à notre auteur du rachat par le don, etc. Le lecteur va voir le film et constate que c'est en effet l'histoire d'un homme qui... d'une femme que... ; le critique ne s'était pas trompé.) La description doit être d'un autre ordre. Nous n'attendons pas un récit du récit, encore moins une énumération des

thèmes, qui ne nous renseigne en rien sur la valeur esthétique de l'œuvre. Notre vœu ira vers un déchiffrement plus secret de celle-ci, qui mette à nu son mouvement, ses pulsations, son mécanisme vital, commun jusqu'en ses métamorphoses à toutes les créations d'un homme lancé dans une entreprise où sa chair et sa passion sont engagées. C'est dans l'ordre final qu'il donne aux apparences que l'artiste se trahit, beaucoup plus sûrement qu'aux stades antérieurs de l'élaboration où les parts du hasard et du choix sont plus grandes.

Mais la critique n'a pas seulement pour fonction de *décrire*, elle mêle intimement à cette opération un perpétuel jugement de valeur qui charge quelquefois les mêmes mots de signes différents selon l'humeur qui les inspire. C'est ici que l'être de la critique devient extrêmement ambigu et, pour peu qu'on l'observe avec plus de précision, finit par s'évanouir.

Idéalement, la pure description du style pourrait prétendre à l'objectivité absolue, en se référant à un système de repères qui résidât dans le spectacle et non dans le spectateur. Cependant, à ce niveau déjà, des divergences d'appréciation s'élèvent, parce qu'en aucune façon la connaissance du style ne se sépare du sujet connaissant. La nature du style en est la cause, qui est une manière d'être et de voir particulière en face de la manière d'être et de voir particulière de chaque spectateur. Une mise en scène sera relâchée ou tendue, précise ou imprécise, hasardeuse ou maîtrisée selon que le spectateur apporte plus ou moins d'exigence dans telle de ces directions. Exigence dont il n'est pas maître, exigence qui fait partie de lui-même, et non d'une volonté abstraite de son regard. C'est pourquoi la description implique le jugement : il n'y a pas de style en soi, il n'y a qu'une connaissance du style. Nous sommes en pleine phénoménologie et en pleine relativité.

Si l'appréciation des infrastructures formelles qui conditionnent la beauté se révèle aussi floue, qu'en sera-t-il de cette beauté venue du plus lointain d'un être, et qu'en sera-t-il de son juge, dont la conscience s'immerge davantage dans la région passionnelle pour en recevoir à travers cent prismes les éclats ?

Ainsi, le déchiffrement que nous demandions ne peut être qu'une introspection où le critique se démasque autant et plus qu'il ne perce l'auteur. A proportion qu'il veut aller plus profond dans l'œuvre il doit s'enfoncer plus avant en lui-même, puisque ce n'est jamais cette œuvre qu'il décrit, mais les sentiments qu'elle agite en son cœur. Hélas ! s'il est une vérité incommunicable, c'est celle des mouvements du cœur. J'entends incommunicables au sens d'indescriptibles à qui ne les a pas ressentis ou au moins pressentis, incommunicables du dehors. On touche alors la borne à toute efficacité de la critique, si elle se propose de convaincre. Je peux bien aligner vingt arguments, analyser le plus subtil de ma pensée et de mes sensations : comment, de ces mots décharnés qui s'épuisent à retenir le génie dans leurs mailles, passerez-vous à l'évidence du génie, que vous ne l'ayez au préalable reconnu ? L'absurdité de l'entreprise saute aux yeux : Je dirai que c'est admirable ou mauvais pour telles excellentes raisons ; mais si vous n'avez pas senti dans l'œuvre que c'est admirable ou mauvais, comment le sentiriez-vous dans mes mots ? J'incline même à penser que le fait d'être convaincu après coup par la vigueur du raisonnement et le brio de l'expression serait le signe assez probable d'une faiblesse de l'esprit.

Il faut voir, en effet, que si je me borne à dire : « ceci est beau », ou si j'analyse longuement les raisons de ce beau, le processus est strictement le même et rien n'a été prouvé. Ce qui abuse, ce sont les *parce que*, les *puisque* et les *donc*, qui semblent apporter quelque chose de plus. Certes, ils apportent les raisons de mon choix ; mais ce choix ainsi explicité ne s'en détache pas moins sur le même fond irrationnel ou, si l'on préfère, subjectif, car la connaissance de mes raisons n'entraîne nullement autrui dans leur détermination. Elle se borne à faire apparaître le choix encore plus aberrant si autrui n'est pas convaincu d'avance ; et s'il l'est, à l'aider à voir clair en lui-même et à consolider ses positions. Il y a en somme une même différence entre cette connaissance des relations internes qui gouvernent le choix esthétique et la naissance de ce choix, qu'entre la science anatomique de l'être vivant et l'existence de la vie. Celle-là n'explique pas plus celle-ci que l'exposé de mes raisons n'établit leur valeur. Ce Pourquoi n'est qu'un Comment déguisé. Il démonte les rouages mais ne les démontre pas. L'ensemble de la démarche demeure au niveau de l'évidence subjective, quels que soient les efforts tentés pour l'objectiver et la fonder sur les assises d'une expérience commune.

Tu ne me chercherais pas, — ou mieux : tu ne me trouverais pas si tu ne m'avais déjà trouvé. De là ces dialogues de sourds. Le spectacle est toujours divertissant des bonnes



C'est dans l'ordre final qu'il donne aux apparences... (Otto Preminger dirigeant *Saint Joan*.)

volontés qui s'entrechoquent, des certitudes qui s'annulent, du fil d'or de la vérité qui serpente de l'un à l'autre camp, insensible au bruit. Ici comme ailleurs tournent des planètes fermées, qui se frôlent, s'ignorent et se heurtent parfois. Chacun a les chefs-d'œuvre qu'il mérite. Pourquoi le sage critique-t-il, alors qu'il est sans illusion ? Si la critique est impossible dans une perspective de dialogue, est-elle inutile pour autant ?

Non pas, si renonçant à convaincre elle creuse dans son propre sillon, ralliement de quelques esprits et outil de leur connaissance, fondée sur de communes évidences de départ. Je veux louer ici une attitude absolutiste de la critique, la seule qui soit logique dans tous ses termes et instruite de ses pouvoirs. Cumulant les affirmations indémontrables, parce qu'elles ne reposent pas sur des critères extérieurs, des lois mathématiques, mais sur une certaine qualité d'être, elle manifeste en fin de compte l'ardeur d'une volonté de puissance sur le monde et sur la pensée. Si je m'interroge sur les mobiles qui me poussent à écrire à propos d'un film, ou plutôt d'une mise en scène, le premier que je distingue est le désir simple, primitif, de faire triompher une idée, ou un groupe d'idées, bref une forme du monde que je crois vraie, peut-être parce que la passion du vrai n'est que la passion de soi, et qu'imposer à autrui l'existence de mon point de vue, c'est, dans la mesure où j'y suis profondément engagé, imposer ma propre existence. Celui qui me contredit me nie. Le « Pour Autrui » et le « struggle for life » ont de ces détours imprévus... Et le second mobile, au service du précédent, est le désir d'élucider et d'ordonner mes sensations et mes idées pour leur conférer la clarté et la cohérence (la relation indissoluble entre toutes les parties) qui sont le signe d'une vision exacte du réel.

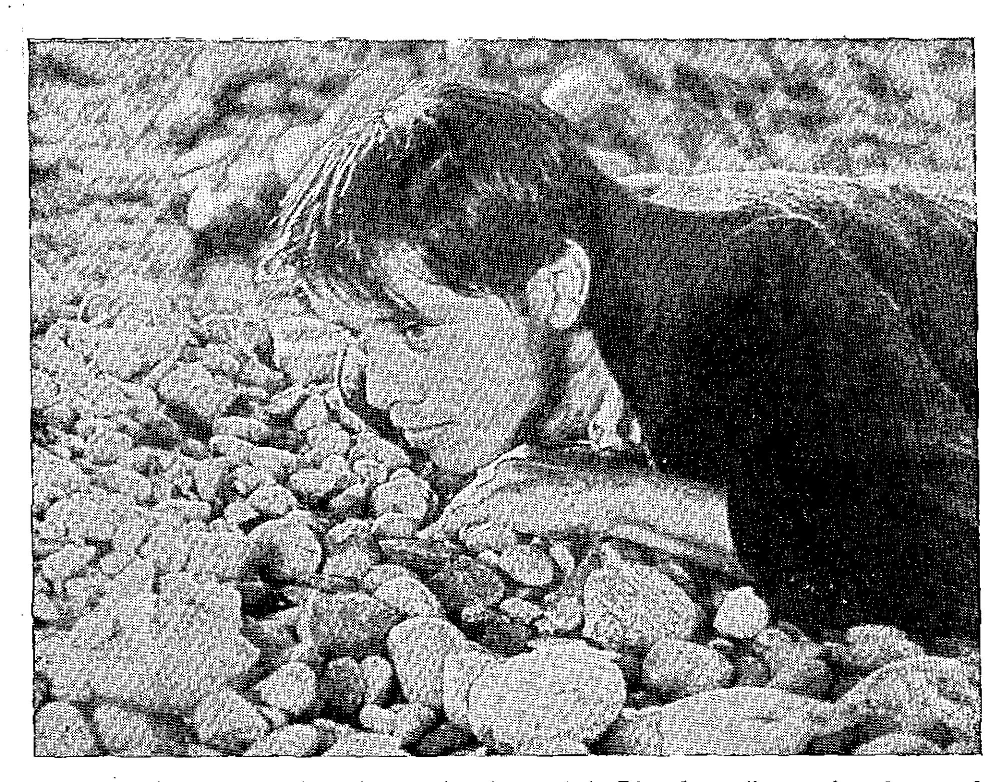
— « Mais, objectera-t-on, dans ces luttes secrètes et minuscules où s'allient vos démons purement personnels de la puissance et de la connaissance, quel est donc l'intérêt d'autrui ? Je veux bien que vous écriviez, mais pourquoi lisons-nous ? » Je répondrai que vous lisez pour trouver confirmation de vos humeurs ; soit en nous approuvant parce que nous

pensons à votre mode et que nous avons peut-être le bonheur de préciser votre pensée, ce qui vous procure cette euphorie de l'esprit qui se retrouve et se dilate en l'esprit d'un autre, soit en nous détestant, ce qui vous donne aussi un certain plaisir âcre, *d'autant* plus vif que nos avis sont catégoriques, sans appel, et dépourvus de la plus élémentaire prudence, fût-ce à l'égard de la Postérité. Quant à ceux qui lisent des critiques pour se faire une opinion, sincèrement ils m'étonnent, et je les plains.

Et pourtant, il faut bien reconnaître que la critique possède une *efficacité*. *Cette efficacité* sur laquelle nous misons, qui nous invite à écrire et ne repose sur rien d'autre que la séduction des mots. La critique propose des titres, des noms, des points de repère, que le lecteur vérifiera et devant quoi il sera obligé de prendre position. Puis elle orientera les indécis, inclinera les disponibles, qui ne *comprendront pas mais suivront*, ceux qui ne prétendent pas encore juger et qui hésitent au seuil du temple. Enfin, comme je le disais, mais il ne s'agit plus alors vraiment d'un pouvoir, elle confirmera dans leur vérité ceux qui sont déjà convaincus, mettant à jour l'implicite, et leur ouvrant parfois de nouvelles perspectives *dans la direction où ils sont* engagés.

A chacun sa vérité, mais nous savons bien qu'il n'y a qu'une vérité, parce qu'il n'y a qu'un monde et qu'un regard adéquat. Les miroirs diffèrent en ce qu'ils déforment plus ou moins, sans le savoir. Nous réglerons donc notre miroir, sans compromis, sans accommodements, *dans la certitude de sa justesse*, n'espérant rien que d'être reconnus de nos semblables. L'écriture n'est jamais qu'une parole un peu plus précise dans un désert un peu plus grand.

Michel MOURLET.



Cette beauté, venue du plus lointain d'un être... (Lalo Rios dans *The Lawless* de Joseph Losey.)

L'ÉCRIVAIN DE CINÉMA EN QUÊTE DE SON PARADOXE

par Luc Moullet

On a maintes fois reproché aux CAHIERS de ne plus rendre compte régulièrement des livres de cinéma. C'est que nos rédacteurs préfèrent le cinéma à la littérature, Rossellini à Agel et même Alexander à Charles Ford. Les notes qui suivent ne prétendent qu'à constituer un *nostra culpa.* Mais en contrepartie notre faute est si grande que cette réparation nous invite à une mise au point globale, qui, nous l'espérons, sera moins fastidieuse, plus instructive, que les notes hâtives et désabusées consignées, jour après jour, à des ouvrages rarement situés au-dessus du médiocre. Les livres de cinéma se ressemblent, mieux vaut dire les choses une fois pour toutes que répéter à l'infini.

Combien y a-t-il eu de *livres* de cinéma *publiés en langue française* depuis la naissance des CAHIERS ? J'avais lu un peu partout que le livre de cinéma n'était pas rentable, et je croyais en découvrir une centaine au plus. Or je suis arrivé à un total dépassant les trois cents. Pour ne point faire succomber le lecteur sous l'avalanche, et pour ne point être englouti moi-même, j'ai rayé de la liste les publications consacrées à la télévision, les romans et essais critiques indirectement reliés au cinéma, les études purement techniques du genre *Papa, maman, le 18,5 et moi,* et. à quelques exceptions près, les scénarios, romans ou pièces théâtrales de metteurs en scène confiés à un éditeur.

Je me suis permis de coter les 195 bouquins restants suivant la formule habituelle ; à lire absolument (***), à lire (**), à lire à la rigueur (*), inutile de chausser ses lunettes ou pas lu ( ). Ce genre d'estimation ne reflète malheureusement qu'un avis subjectif, et non un avis subjectif décuplé ; mais je crois que sur des ouvrages qui ne prétendent généralement pas à la valeur artistique, l'on peut s'accorder d'autant plus aisément que mon seul critère sera l'intérêt qu'y peuvent découvrir le rédacteur et le lecteur des CAHIERS. Le recul temporel aidant, j'espère que mes confrères qui sont souvent mes amis ne s'en formaliseront point. L'avantage du système est de clarifier, de préciser sans avoir à allonger démesurément. Sinon, il faudrait dire : « LE CINÉMA ET L'ENFANCE est ceci, est cela ; LE CINÉMA ET LE TEMPS, ça et ça », et varier chaque fois des attributs qui n'ont bien souvent nul besoin d'être variés. Voici donc cette liste.

1951 : 19 TITRES

*** Jean Cocteau, ENTRETIENS AUTOUR DU CINÉMATOGRAPHE (*André Bonne*, 375 fr.).

** Franz Eichhorn, AVENTURES D'UNE CAMÉRA EN AMAZONIE (*Arthaud*, trad., 850 fr.).

** Georges Sadoul, HISTOIRE GÉNÉRALE DU CINÉMA : LA PREMIÈRE AVANT-GUERRE (*Denoël*, 1.950 *fr.*)

** René Clair, RÉFLEXION FAITE (*N.R.F.*).

* Nino Frank, CINÉMA DELL'ARTE (*A. Bonne*).
Peter Cotes et Thelma Niklaus, CHARLOT (*Ed. de Paris*, trad.).
Albert Dubreux, PIERRE FRESNAY (*Calmann-Lévy*).
Robert Kemp, EDWIGE FEUILLÈRE (*Calmann-Lévy*).
Roger Régent, RAIMU (*Chavane*).
Pierre Duvillars, L'EROTISME AU CINÉMA (*XX*e *siècle*).
Georges de Coster, NOTES D'UN CINÉPHILE (*P.I.M.*, Belgique).
Thérèse Le Prat, VISAGES D'ACTEURS (*Arts et Métiers graphiques*).
Maurice Bessy, LES TRUQUAGES AU CINÉMA (*Prisma*, préface par O. Welles).
Peter Baechlin, G. Schmidt, W. Schmalenbach, LE CINÉMA (*Holbein*, Suisse).
Dick Grace, CASSE-GUEULE SUR COMMANDE (*Exploits héroïques*).
Georges Annenkov, EN HABILLANT LES VEDETTES (*A. Marin*).
Robert Claude, EDUCATION CINÉMATOGRAPHIQUE.
Armand Lanoux, L'ENFANT EN PROIE AUX IMAGES (*La Bergerie*).
L'INDUSTRIE DU CINÉMA DANS SIX PAYS DE L'EUROPE (*U.N.E.S.C.O.*).

1952 : 18 TITRES

*** Georges Sadoul, HISTOIRE GÉNÉRALE DU CINÉMA : LA 1re GUERRE MONDIALE (*Denoël, 2.250* fr.).

** Isidore Isou, ESTHÉTIQUE DU CINÉMA (*Ur*, 600 fr.).

** Lotte H. Eisner, L'ECRAN DÉMONIAQUE (*A. Bonne*, 450 fr.).

** Henri Agel, LE CINÉMA A-T-IL UNE AME ? (*Ed. du Cerf*, 300 fr.).

* Georges Charensol et Roger Régent, UN MAITRE DU CINÉMA, RENÉ CLAIR (*Table Ronde*, 450 fr.).

* Georges Sadoul, PANORAMA DU CINÉMA HONGROIS (*Editeurs Français Réunis*).

* Maurice Lemaître, LE FILM EST DEJA COMMENCÉ (*A. Bonne*).

* Charles Ford et René Jeanne, HISTOIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU CINÉMA, TOME 2 (*Laffont*).

* Bernard J. Landry, MARCEL CARNÉ (*Jacques Vautier*).

* Maurice Bessy, Robert Florey, MONSIEUR CHAPLIN OU LE RIRE DANS LA NUIT (*Damase*).

* Georges Sadoul, VIE DE CHARLOT (*Ed. Fr. Réunis*).

* Jean-Jacques Bovay, Bazin, etc., CINÉMA, UN ŒIL OUVERT SUR LE MONDE (*Clairefontaine*, Suisse).

Jean Quéval, MARCEL CARNÉ (*Cerf*).
Carlo Rim, FERNANDEL (*Calmann-Lévy*).
Carlo Rim, TRAVELLING ET SEX-APPEAL (*Ed. de Paris*).
René Quinson, LE CINÉMA (*Hirondelle*).
John Halas et Privett, COMMENT FAIRE UN DESSIN ANIMÉ (*Tiranty*, trad.)
P.G. Wodehouse, HOLLYWOOD FOLLIES (*Amiot-Dumont*, trad.).

1953 : 22 TITRES

*** Ado Kyrou, LE SURRÉALISME AU CINÉMA (*Arcanes*, 870 fr.).

*** René Thévenet, ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DU CINÉMA (*Contact Organisation,* 3.000 fr.).

** Jean-Louis Rieupeyrout, LE WESTERN (*Cerf,* 480 fr.).

** Theodore Huff, CHARLES CHAPLIN (*N.R.F.,* 950 fr., trad.).

** Henri Agel, Bazin, Doniol, Quéval, etc., 7 ANS DE CINÉMA FRANÇFIS (*Cerf,* 390 fr.)

** Henri Agel, LE CINÉMA ET LE SACRÉ (*Cerf,* 390 fr.).

** Amédée Ayfre, DIEU AU CINÉMA (*Presses Univ. Françaises,* 570 fr.).

** Henri Mercillon, CINÉMA ET MONOPOLES : CINÉMA AUX U.S.A. (*Armand Colin,* 700 fr.).

** Boyer, Chevallier, Bazin, etc., REGARDS NEUFS SUR LE CINÉMA (*Seuil,* 750 fr.).

** Elie Faure, FONCTION DU CINÉMA (*Ed. d'Histoire et d'Art*).

** Maurice Bardèche, Robert Brasillach, HISTOIRE DU CINÉMA (*Martel,* 3.200 fr., rééd.).

* Henri Agel, LE PRÊTRE A L'ÉCRAN (*Tequi*).

* Etienne Souriau, Agel, Lemaître, etc., L'UNIVERS FILMIQUE (*Flammarion*).

* Adolf Zukor, Dale Kramer, LE PUBLIC N'A JAMAIS TORT (*Corrêa,* trad.).

Georges Sadoul, HISTOIRE MONDIALE DU CINÉMA, LA 2e GUERRE MONDIALE (*Denoël*).

Georges Charensol, RENÉ CLAIR ET LES BELLES DE NUIT (*Cerf*).
Charles Ford, LE CINÉMA AU SERVICE DE LA FOI (*Plon*).
Francis Bolen, LE FILM SUR L'ART (*U.N.E.S.C.O.*).

Léo Lunders, INTRODUCTION AUX PROBLÈMES DU CINÉMA ET DE LA JEUNESSE (*Ed. Un.*).

Thérèse Le Prat, AUTRES VISAGES D'ACTEURS (*Arts et Métiers graphiques*).
FRANÇOISE GIROUD PRÉSENTE LE TOUT-PARIS (*N.R.F.*).
Henry Laverne, QUELQUES SOUVENIRS (*Ed. des Deux Mondes*).

1954 : 19 TITRES

*** Jean Mitry, JOHN FORD (*Ed. Universitaires,* 660 fr.).

*** Claude Mauriac, L'AMOUR DU CINÉMA (*Albin Michel,* 1.150 fr.).

** Henri Agel, LE CINÉMA (*Casterman,* 780 fr.).

** André Bazin, Doniol, Quéval, etc., CINÉMA 1953 A TRAVERS LE MONDE (*Cerf,* 480 fr.).

Pierre Leprohon, CINQUANTE ANS DE CINÉMA FRANÇAIS (*Cerf*).
Jacques B. Brunius, EN MARGE DU CINÉMA FRANÇAIS (*Arcanes*).
Jean Leirens, LE CINÉMA ET LE TEMPS (*Cerf*).
Robert Payne, LE GRAND CHARLOT (*Club français du livre,* trad.).
Georges Sandry, L'ENVERS DU CINÉMA (*N. Ed. Parisiennes*).
Georges Beaume, VEDETTES SANS MAQUILLAGE (*Table Ronde*).
Caro Canaille, ETOILES EN PANTOUFLES (*A. Martel*).
Gaby Bruyère, MÉMOIRES D'UNE STARLETTE (*Calmann-Lévy*).
Gilbert Ganne, CONFIDENCES IMPARDONNABLES (*A. Bonne*).
José-Augusto Franca, CH. CHAPLIN, LE SELF MANMYTH (*Inquerito, Portugal,* trad.).
André Lang, FERNAND LEDOUX (*Calmann-Lévy*).
P. Warlomont, FACE AUX DEUX ÉCRANS (*Casterman*).
Jean Vivié, CINÉMA ET T.V. ED COULEURS (*B.P.I.*).

P.-D. Gérard, LES AUTEURS DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LEURS DROITS (*Libr. de Droit*).

Henry Hamelin, INDUSTRIE DU CINÉMA (*Soc. Nouv. Mercure*).

1955 : 24 TITRES

- *** Orson Welles, MISTER ARKADIN (*N.R.F.*, trad., 620 fr.)
- *** Jean Mitry, S.M. EISENSTEIN (*Ed. Universitaires*, 330 fr.).
- ** Geneviève Agel, HULOT PARMI NOUS (*Cerf*, 480 fr.).
- * Henri Agel, VITTORIO DE SICA (*Editions Universitaires*).
- * André Falk, SPECTACLE PERMANENT (*Jaric*, Belgique).
- * Carlo Lizzani, LE CINÉMA ITALIEN (*Editeurs Français Réunis*, trad.).
- * Chris Marker, Bazin, etc., LA STRADA (*Seuil*).
- Marcel Martin, LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE (*Cerf*).
- Charles Ford, René Jeanne, HISTOIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU CINÉMA, LE CINÉMA AMÉRICAIN (TOME 3) (*Laffont*).
- Pol Vandromme, LE CINÉMA ET L'ENFANCE (*Cerf*).
- Raymond Borde et Etienne Chaumeton, PANORAMA DU FILM NOIR AMÉRICAIN (*Minuit*).
- Charles Ford, HISTOIRE POPULAIRE DU CINÉMA (*Mame*).
- Jean Epstein, ESPRIT DE CINÉMA (*Jeheber*, Suisse).
- Nelly Kaplan, MANIFESTE D'UN ART NOUVEAU, LA POLYVISION (*Caractères*).
- Michel Duino, CHARLOT, ROI DE L'ÉCRAN (*Gérard*).
- Fernande Choisel, SACHA GUITRY INTIME (*Scorpion*).
- Léopold Schlosberg, LES CENSURES CINÉMATOGRAPHIQUES (*Union rationaliste*).
- Yves Montand, DU SOLEIL PLEIN LA TÊTE (*Editeurs Français Réunis*).
- Raymond Sarraute, Michel Gorline, LE DROIT DE LA CINÉMATOGRAPHIE (*Lib. Notaires*).
- LE FILM AU SERVICE DE LA PREMIÈRE ÉDUCATION (*Ed. Bourrelier*).
- Eddie Constantine, CET HOMME N'EST PAS DANGEREUX (*Presses de la Cité*).
- Bing Crosby, LE VENT DANS LES VOILES (*Plon*, trad.).
- Françoise Giroud, NOUVEAUX PORTRAITS (*N.R.F.*).
- Victor Perrot, A PARIS, IL Y A 60 ANS (*Cinémathèque française*).

1956 : 24 TITRES

- ** Geneviève et Henri Agel, PRÉCIS D'INITIATION AU CINÉMA (*Ed. de l'Ecole*, 550 fr.).
- ** Jean Quéval, JACQUES PRÉVERT (*Mercure de France*, 480 fr.).
- ** Geneviève Agel, Dominique Delouche, LES CHEMINS DE FELLINI (*Cerf*, 650 fr.).
- ** Erich Von Stroheim, POTO-POTO (*La Fontaine*).
- * Edgar Morin, LE CINÉMA OU L'HOMME IMAGINAIRE (*Ed. Minuit*).
- * Marcel et Shinobu Giuglaris, LE CINÉMA JAPONAIS (*Cerf*).
- * Jacques Siclier, LE MYTHE DE LA FEMME DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN (*Cerf*).
- * Claude Cariguel, HOLLYWOOD (*Flammarion*).
- * Michel Wyn, INITIATION AUX TECHNIQUES DU CINÉMA (*Eyrolles*).
- Armand Cauliez, LE FILM CRIMINEL ET LE FILM POLICIER (*Cerf*).
- Henri Lemaître, BEAUX-ARTS ET CINÉMA (*Cerf*).
- John Bainbridge, GRETA GARBO (*Julliard*, trad.).
- A. David, PLEINS FEUX SUR HOLLYWOOD (*A. Bonne*).
- Jos Roger, GRAMMAIRE DU CINÉMA (*Ed. Universitaires*).
- Jos Roger, NAISSANCE D'UN FILM (*Ed. Universitaires*).
- Gaston Bounoure, VISAGES 55 (*L'Observateur littéraire*).
- Maurice-Robert Bataille, Claude Veillot, CAMÉRAS SOUS LE SOLEIL (*Bataille*, Algérie).

René Ludman, CINÉMA, FOI ET MORALE (*Cerf*).

Marie Laly-Hollebecque, L'ENFANT AU ROYAUME DES IMAGES (*Union rationaliste*).

LE CINÉMA DANS L'ENSEIGNEMENT DE L'EGLISE (*Libr. Ed. Vaticana*, Italie).
TECHNIQUES NOUVELLES APPLIQUÉES AU CINÉMA (*C.S.T.*).
Marie-Thérèse Poncet, DESSIN ANIMÉ, ART MONDIAL (*Cercle du livre*).
Jacqueline Cartier, HOMMES A FAN'S (*Fasquelle*).
Jean Painlevé, CINÉMA ET RECHERCHE (*Libr. Palais Découverte*).

1957 : 28 TITRES

*** Eric Rohmer et Claude Chabrol, HITCHCOCK (*Editions Universitaires*, 450 fr.).

*** P.-E. Sales-Gomes, JEAN VIGO (*Seuil*, 800 fr.).

*** Mary Seton, EISENSTEIN (*Seuil, trad.* 1.500 fr.).

*** Jean Mitry, CHARLOT ET LA FABULATION CHAPLINESQUE (*Ed. Universitaires*, 450 fr.).

*** Pierre Leprohon, PRÉSENCES CONTEMPORAINES (*Nouv. Ed. Debresse*, 1.440 fr.).

** Lo Duca, L'EROTISME AU CINÉMA (*Jean-Jacques Pauvert*, 2.000 fr.).

** Michel Cournot, LE PREMIER SPECTATEUR (*N.R.F.*).

** Ado Kyrou, AMOUR, EROTISME ET CINÉMA (*Terrain vague*, 1.500 fr.).

** Henri Agel, ESTHÉTIQUE DU CINÉMA (*Presses Universitaires de France*).

** Pierre Leprohon, CHARLES CHAPLIN (*Nouv. Ed. Debresse*, 1.800 fr.; réédition).

* Jacques Siclier, LA FEMME DANS LE CINÉMA FRANÇAIS (*Cerf*).

* Georges Sadoul, LES MERVEILLES DU CINÉMA (*Ed. Fr. Réunis*, réédition).

* Georges Sadoul, VIE DE CHARLOT (*Ed. Fr. Réunis*, réédition).
Edgar Morin, LES STARS (*Seuil*).
Roland Briot, ROBERT BRESSON (*Cerf*).
Charles Ford, Christian Fontugne, TOUT SUR LE CINÉMA ET LA T.V. (*Mame*).
Claude Mauriac, PETITE LITTÉRATURE DU CINÉMA (*Cerf*).
Yves Salgues, JAMES DEAN OU LE MAL DE VIVRE (*Pierre Horay*).
Extraits de Peter Noble, ORSON WELLES LE MAGNIFIQUE (*Pierre Horay*, trad.).
Paul Léglise, LE DROIT DU CINÉMA NON COMMERCIAL (*CIDALC*).

Gérard Lyon-Caen, Lavigne, TRAITÉ THÉORIQUE DE DROIT AU CINÉMA (*Lib. Gén. Droit*).

Jean-Pierre Aumont, SOUVENIRS PROVISOIRES (*Julliard*).
Pierre Chesnay, L'ACTEUR (Statuts professionnels, *Librairies Techniques*).
Fernand Rivers, AU MILIEU DES ÉTOILES (*Rivers*).
Jean Marais, MES QUATRE VÉRITÉS (*Ed. de Paris*).
Charles Rambaud, INITIATION AU CINÉMA (*Ligel*).
Monique Ruyssen, AVEC CEUX DU CINÉMA (*Ed. de Fleurus*).
Philippe Soupault, CHARLOT (*Plon*, réédition).

1958 : 21 TITRES

*** André Bazin, QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? I. ONTOLOGIE ET LANGAGE (*Cerf*, 780 fr.).

*** S.M. Eisenstein, RÉFLEXIONS D'UN CINÉASTE (*Ed. Lanques Etrangères, U.R.S.S.*, trad., 600 fr.).

** Ado Kyrou et Siné, MANUEL DU PARFAIT PETIT SPECTATEUR (*Terrain vague*, 990 fr.).

** Henri Agel, Miroirs de l'insolite dans le cinéma français (*Cerf*, 750 fr.).

** Lo Duca, Technique de l'érotisme (*J.-J. Pauvert*, 2.400 fr.).

** Jean Cocteau, La belle et la Bête, journal d'un film (*Ed. du Rocher, Monaco*).

Michel Laclos, Le fantastique au cinéma (*J.-J. Pauvert*).
Pierre Billard, Vamps (*Cinéma, l'art du siècle*).
Paul Léglise, Une Œuvre de précinéma, l'Énéide (*N. Ed. Debresse*).
Xavier Grall, James Dean et notre jeunesse (*Cerf*).
Jacques Siclier, André S. Labarthe, Images de la science-fiction (*Cerf*).
Mary Field, Cinéma pour enfants (*Cerf*, trad.).

Jacques Sternberg, Une Succursale du fantastique nommée science-fiction (*Terrain vague*).

Jean Boullet, La Belle et la Bête au cinéma (*Terrain Vague*).
Vallet, Rambaud, Louis, Les Genres du cinéma (*Ligel*).
Nadège Perken, Le 7e art a l'estomac (*Terrain vague*).
Pauline Carton, Histoires de Cinéma (*Scorpion*).
Jacques Durand, Le Cinéma et son public.
Jean Giraud, Lexique français du cinéma (*Giraud*).

Pie XII, Cinéma, Radio, Télévision, qu'en pense l'Eglise ? (*La Bonne Presse*).

Confrontation des meilleurs films de tous les temps (*Cinémathèque*, Belgique).

1959 : 20 TITRES

*** André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le Cinéma et les autres arts (*Cerf*, 750 fr.).

** Henri Agel, Les grands cinéastes (*Ed. Universitaires*).

** Patrice G. Hovald, Le Néo-réalisme italien et ses créateurs (*Cerf*, 960 fr.).

** Jean Béranger, Ingmar Bergman et ses films (*Terrain Vague*, 990 fr.).

** Georges Sadoul, Histoire mondiale du cinéma (*Flammarion*, 2.800 fr., réédition).

* Kenneth Anger, Hollywood-Babylone (*J.-J. Pauvert*).

* Sophie Daria, Abel Gance, hier et demain (*La Palatine*).

* Fritiof Billquist, Greta Garbo, vedette solitaire (*A. Fayard*, trad.).

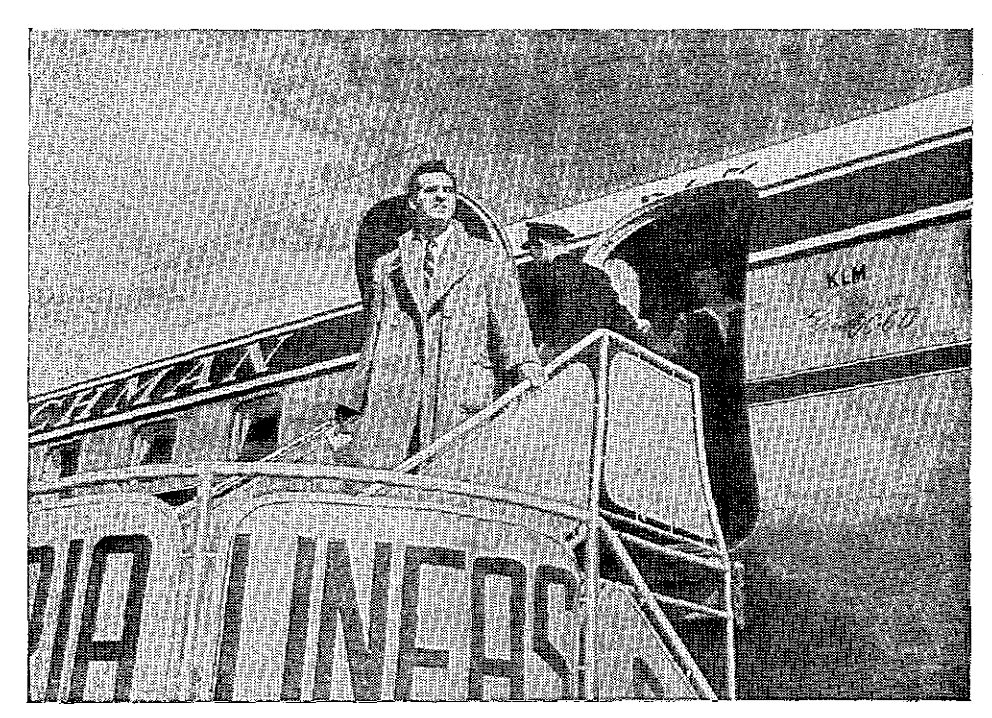
* Charles Pornon, Le Rêve et le merveilleux dans le cinéma français (*La Nef*).

* René Clair, Comédies et Commentaires (*N.R.F.*).
Georges Hacquart, La Musique et le Cinéma (*Presses Universitaires*).
Ch. Ford, R. Jeanne, Hist. enc. du cinéma, tome 4 (*Laffont*).
Robert Chazal, Vedettes a louer (*Rabelais*).
Jacques Chabannes, Les Coulisses du Cinéma (*Hachette*).
Micheline Meunier, Un acteur-poète : Jean Marais (*Nouv. Ed. Debresse*).

R. Borde, Fr. Buache, Fr. Courtade, M. Tariol, Le Cinéma réaliste allemand (*Cinémathèque* Suisse).

R. Claude, V. Bachy, B. Taufour, Panoramique sur le cinéma (*Ed. Univ.*, Belgique).

C. Rylé-Gibbs, Dict. techn. angl.-fr. et fr.-angl. du cinéma (*Technique cin.*).
Vocabulaire du Cinéma (*U.E.O.*, Londres).
Charles Ford, Bréviaire du cinéma (*Contact Ed.*, réédition).



Mister Arkadin n'est pas, à vrai dire, un livre de cinéma. Mais ce tour d'horizon bibliographique nous sera prétexte pour rendre hommage au meilleur roman écrit par un cinéaste.

Structure du marché

En neuf ans, 66 maisons d'édition n'ont publié qu'un seul livre de cinéma. 12 en ont publié deux et 9 trois. Quelques-unes d'entre elles ont d'ailleurs eu d'excellents box-offices, Flammarion avec Sadoul, Martel avec Brasillach, Casterman avec Agel. Mais ce sont là exceptions : le marché, très divisé et fort peu stable, n'est pas très étendu pour les éditeurs non-spécialisés.

Car il existe des maisons plus ou moins spécialisées : Calmann-Lévy (5 titres) a consacré une collection aux vedettes, mais les études étaient médiocres pour la plupart. André Bonne (6 titres) a donné des essais plus intéressants. Mais toutes deux, faute de succès ont cessé de s'intéresser au cinéma. Il est vrai qu'à l'époque (1950-52) la clientèle était beaucoup moins étendue qu'aujourd'hui. Très souvent alors, un livre de cinéma ne dépassait pas le premier mille. Heureusement les temps ont changé. Il n'existait pas une seule revue de cinéma en 1950 et il en existe aujourd'hui cinq ou six : grâce à elles, un public a pu se créer, qui n'est pas aussi important que celui des études littéraires, il s'en faut de beaucoup, mais ne cesse de devenir plus considérable.

Les Editeurs Français Réunis (6 titres), qui réunit les écrivains d'extrême-gauche, Les Editions du Seuil (5 titres), à qui l'on doit surtout les deux excellents ouvrages sur Vigo et Eisenstein de l'éphémère collection Cinémathèque, et Debresse (4 titres) se maintiennent. La N.R.F. (7 livres) publie avec succès Welles et Clair, et un ouvrage critique à l'occasion.

Le Terrain vague (6 titres) et son disciple Pauvert (4 titres), faute d'un important tirage, se rattrapent sur le prix de vente de leurs luxueux albums



André BAZIN

Né le 18 avril 1918 à Angers.

Ecole Normale de Saint-Cloud.

Dirige la diffusion culturelle de l'IDHEC et les *Jeunesses Cinématographiques* (1945).

Critique (1944-1958) de : *Le Parisien libéré, L'Ecran français, La Revue du cinéma, Esprit, Radio-Cinéma-Télévision, France-Observateur*, etc.

Rédacteur en chef et critique des *Cahiers du Cinéma.*

Mort le 11 novembre 1958.

1950 *Orson Welles* (Chavane) en coll. avec Jean Cocteau.

1951 *Vittorio de Sica* (Granda, Italie, en italien).

1952 Coll. *Cinéma, un œil ouvert sur le monde* (Clairefontaine, Suisse).

1953 Préface de *Le Western* (Rieupeyrout, (Ed. du Cerf).

— Coll. *Sept ans de cinéma français* (Ed. du Cerf).

— Coll. *Regards neufs sur le cinéma* (Seuil).

1954 Coll. *Cinéma 53 à travers le monde* (Cerf).

1955 Coll. *La Strada* (Seuil).

1958 *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et Langage* (Cerf).

1959 *Qu'est-ce que le cinéma ? II. Le Cinéma et les autres arts* (Cerf).

1960 Coll. *Présences Contemporaines, tome* 2 (N. Ed. Debresse).

— *Qu'est-ce que le cinéma ? III. Cinéma et Société* (Cerf).

— *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Le Néo-réalisme* (Cerf).

---

commentés, qui monte jusqu'à trois mille francs. Les Editions Universitaires (10 titres) ont aussi un succès, appréciable, grâce à la qualité de leur collection « Classiques du cinéma » et à leurs prix minimes (450 fr.).

Enfin, réservons pour la fine bouche Les Editions du Cerf (28 titres dont 26 titres dans la collection Septième Art) qui battent ainsi les records en matière de livres de cinéma. Ils alternent le meilleur avec le pire. Mais leur constance, fondée justement sur cette irrégularité de base, leur garantit une audience sûre dans le public intellectuel et le public catholique.

L'Histoire du cinéma de Sadoul, à la longue, finit par devenir un best-seller. Agel et Bazin peuvent tirer dans les quinze mille. L'ouvrage moyen dans les cinq mille et non plus dans les cinq cents comme celà arrivait il y a dix ans. Contrairement à ce qui se passe dans l'industrie du film, *il est rare qu'un bon livre soit* également un échec financier. La qualité et les recettes sont généralement unies dans leurs variations.

Les auteurs

L'écrivain de cinéma n'est que rarement critique professionnel. Comme le livre de cinéma ne nourrit pas son homme, il ne constitue généralement qu'une occupation de vacances pour fonctionnaires ou techniciens, qui encaissent ainsi quelques revenus supplémentaires. En neuf ans, 100 auteurs ont écrit une seule fois sur le cinéma, 10 deux fois, 5 trois fois (René Jeanne, Geneviève Agel, Jacques Siclier, Pierre Leprohon et Ado Kyrou). Les champions sont Bazin (2 livres et 5 collaborations), Mitry (4 livres), Ford (7 titres), Sadoul (7 titres) et Henri Agel

(8 livres et 4 collaborations diverses). Seuls, quelques-uns peuvent donc prétendre au titre d'écrivain de cinéma. Presque tous les autres sont des dilettantes.

Truffaut, Baroncelli, Godard, J. Arbois, Rivette, Vinneuil ne se sont jamais égarés hors du journalisme. Tallenay, Rohmer et Doniol ne collaborèrent qu'exceptionnellement à un livre de cinéma. Et Bazin lui-même n'a jamais rédigé un seul livre en forme de livre (tout au moins en France) : QU'EST-CE QUE LE CINÉMA ? est une suite d'études parues dans divers journaux et revues, et ses autres collaborations ne dépassent jamais le format de l'article. C'est que, contrairement à ce qui se passe dans l'industrie du film, le court métrage est ici le format des gens sérieux. Il est possible d'aboutir à une certaine perfection dans des écrits faits au jour le jour et publiés séparément. Est-ce possible dans un ouvrage de longue haleine, qui bien souvent, se compose en quinze jours de travail acharné ? C'est la façon de travailler qu'adorent les cinéphiles, généralement paresseux : ils attendent la dernière minute pour commencer une étude de vaste étendue.

D'ailleurs, si l'on excepte le cas des histoires du cinéma et des biographies de metteurs en scène, il est rare que le long métrage s'impose logiquement. Bien des sujets seraient mieux traités en un article de revue qu'en un livre de deux cents pages. Les acheteurs se contentent d'étayer une thèse, souvent une thèse unique; ils font un panorama de tel sujet particulier en exposant tous les détails concernant les rares films dont ils parlent. Pourquoi ? Sans autre raison que le souci de « tenir la distance ».

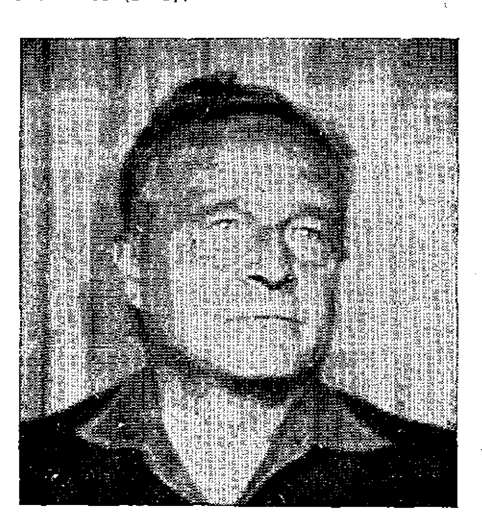
Georges SADOUL

Né le 4 février 1904 à Nancy.

Licence en droit. Au Groupe Surréaliste de 1925 à 1932. Critique de cinéma, dès 1935, pour *Regards, L'Humanité, Ce Soir, Cahiers du Cinéma, Bianco e Nero, Sight and Sound,* etc. Directeur des *Étoiles* (1945-1947) ; rédacteur à *L'Ecran français* et aux *Lettres Françaises.* Professeur à l'IDHEC, à l'Institut de Filmologie. Occupe de nombreuses fonctions officielles.

Scénario : *Naissance du cinéma* (1946).

Commente et monte : *La grande parade de Charlot* (1948).



1946 *Histoire Générale du Cinéma : I. L'invention du cinéma* (Denoël).

— *Hist. Gén. du Cin. : II. Les Pionniers du cinéma* (Denoël).

1947 *Index to the creative work of Georges Melies* (BFI, G.B.).

1948 *British Creators of Film Technique* (BFI, G.B.).

— *Le Cinéma, son art, sa technique, son économie* (Bibl. française) ; réédition augmentée en 1957 (*Les Merveilles du Cinéma*).

1949 *Histoire d'un art, le cinéma* (Flammarion) ; rééd. augmentée en 1953, 1955 et 1959.

1951 *Histoire Générale du Cinéma : III. La Première avant-guerre* (Denoël).

1952 *Hist. Gén. du Cin. : IV. La Première guerre mondiale* (Denoël).

— *Vie de Charlot* (Ed. Français Réunis); rééd. augm. en 1957.

— *Panorama du Cinéma Hongrois* (Ed. Français Réunis).

1953 *Hist. Gén. du Cin. : V. La Deuxième guerre mondiale* (Denoël).

1954 *The French Film* (G.B.).



Henri AGEL

Né le 29 août 1911 à Paris. Agrégé des lettres ; professeur de français, et professeur de cinéma à l'IDHEC (classe préparatoire), au Centre d'Etudes Culturelles Cinématographiques.

Critique de *La Revue française, Etudes, La Voix des parents,* etc.

Scénario et commentaire de *Le Peintre et le Poète* (Georges Régnier, 1959).

1952 *Le cinéma a-t-il une âme ?* (Cerf).

1953 *Le Cinéma et le Sacré* (Cerf).

— *Le Prêtre à l'écran* (Tequi).

— coll. *L'Univers filmique* (Flammarion).

— coll. *Sept ans de cinéma français* (Cerf).

1954 *Le Cinéma* (Casterman).

— coll. *Cinéma 53 à travers le monde.*

1955 *Vittorio de Sica* (Ed. Universitaires).

1956 *Précis d'initiation au cinéma* (Ed. de l'Ecole) en coll. av. Geneviève Agel.

1957 *Esthétique du cinéma* (P.U.F.).

1958 *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français* (Cerf).

1959 *Les grands cinéastes* (Ed. Universitaires).



Les genres

La répartition s'effectue comme suit :

101 études critiques;
26 biographies de gens du métier (vedettes, cinéastes) ;
27 livres sur la petite histoire du cinéma;
23 ouvrages documentaires (droit, technique, dictionnaires);
11 livres écrits par des metteurs en scène ;
7 albums de photos.

Les biographies et les livres de ragots séduisent toujours les éditeurs. Mais le succès commercial n'est nullement assuré pour cela. On parle d'Hollywood, des dessous du cinéma, et le public finit par se lasser des gros scandales, des anecdotes grivoises et des secrets confidentiels cent fois répétés. Certaines biographies se situent un peu en marge : il y a l'admirable EISENSTEIN de Mary Seton, et quelques vies de metteurs en scène, voire de vedettes qui sont faites avec sérieux. Mais les abus sont nombreux : toutes les biographies de Chaplin, celle de Sadoul exceptée, recherchent le pittoresque facile et déforment les faits. Il faut se méfier des renseignements inédits que nous apportent les auteurs : ils sont souvent de deuxième ou de troisième main, et les artistes les démentent ensuite. André Bazin a d'ailleurs eu l'occasion de vous parler d'un autre scandale ; celui des traductions faussées par omission, à propos de celle du WELLES de Peter Noble. Attention, les tics que l'on prête à tel grand metteur en scène ont souvent été inventés de toutes pièces. L'exception dans ce genre d'exercice est le reportage de Cournot sur le tournage des *Espions*, LE PREMIER SPECTATEUR, qui, justement parce qu'il reste très honnête, suffit à vous faire détester les films de Clouzot avant même qu'on les ait vus. Variante : les deux échantillons de

jamesdeanomanie, signés Grall et Salgues, empreints d'un mysticisme délirant qu'on croirait parodique.

Passons sur les ouvrages documentaires. Il suffit de signaler l'intérêt de l'A.B.C., du Mercillon, et des études pour spécialistes, vocabulaires français-anglais, textes juridiques : le titre indique toujours clairement la valeur que le livre peut vous offrir.

On notera avec surprise que les metteurs en scène devancent souvent les critiques et les romanciers sur leur terrain favori. Les COMMENTAIRES et ENTRETIENS de Cocteau sont dix fois plus instructifs que deux tonnes de Siclier. De même, MISTER ARKADIN, roman de quat'sous qui raconte très exactement le film et qui a été tapé directement sous la dictée de Welles — on n'est même pas sûr que Welles l'ait composé lui-même de bout en bout — eh bien ce MISTER ARKADIN écrit à la va-comme-je-te-pousse, est un meilleur livre que bien des Goncourts ou des Renaudots récents : le film est si beau, si profond que le simple fait de le raconter conserve encore assez de cette beauté et de profondeur pour écraser tout le reste de la littérature contemporaine.

Le cinéma et le support-chaussettes

Pauvert et le Terrain vague ont découvert le principe du livre-album. Auparavant, l'illustration, placée en fin de volume ou disséminée à travers les chapitres, n'allait jamais d'accord avec le texte. Maintenant, c'est l'image qui commande le texte, disons plutôt le commentaire. Il faut donc se garder de juger ce commentaire en lui-même. Je n'ai absolument rien compris à ce que racontent Lo Duca et Michel Laclos

---

Jean MITRY

Né le 7 novembre 1907 à Soissons (Aisne). Licencié en Philosophie et en Sciences Physiques. Dessinateur à *L'Intran* et à *Paris-Midi;* publicité cinématographique. Critique dès 1925. Assistant, scénariste de Gance, Renoir (*La Nuit du carrefour*, dans lequel il joue le rôle d'Arsène, etc.). Doublage après 1935 ; montages.



Courts métrages : *Paris-Cinéma* (1929) ; *Pacific* 231 (1949) ; *Le Paquebot Liberté* et *Symphonie* 50 (1950) ; *Rêverie pour Claude Debussy, En bateau* et *Images pour Debussy* (1951) ; *Eaux vives* et *Au pays des grands Causses* (1952) ; *Hommes d'aujourd'hui* (1953) ; *Symphonie mécanique* (1955) ; *Le Miracle des ailes, Ecoles de pilotage* et *La Machine humaine* (1956) ; *Tu seras star* (1957). Long métrage : *Enigme aux Folies-Bergère* (1958).

Professeur d'Histoire du Cinéma à l'IDHEC. Dirige la collection « Classiques du cinéma ».

1954 *John Ford* (Ed. Universitaires) 2 tomes.

1955 *S.M. Eisenstein* (Ed. Universitaires).

1957 *Charlot et la « fabulation » chaplinesque.*

*

AU CINÉMA. Qu'importe : ces propos d'ordre philosophique, si abscons que les auteurs ne doivent même pas pouvoir les comprendre, ne sont là que pour conférer aux ouvrages un cachet d'intellectualisme qui puisse donner le change. Ces albums se vendent « accompagnés », tout au moins, dans certaines librairies; ils servent de moyen d'introduction entre le client et le boutiquier. Si l'accord se fait entre eux, le libraire pourra découvrir d'autres denrées qui intéresseront encore plus le client. Ces albums valent donc ce que valent leurs photos. Celui de Laclos est nul, parce que les monstres ça n'est pas beau, tandis que celui de Lo Duca est agréable, parce què ce qu'il nous montre est agréable.

Ces ouvrages, destinés en principe aux seuls cinéphiles et philosophes, visent un second public, érotomanes ou amateurs d'horreur. C'est cette recherche du second public qui domine dans les 101 études critiques que nous avons relevées. Parmi celles-ci, nous trouvons en effet, à côté des 19 livres consacrés à l'œuvre d'un cinéaste, des 8 histoires du cinéma, des 7 ouvrages d'esthétique, 67 études critiques aux sujets variés, mais qui presque toujours s'occupent également d'un sujet autre que le cinéma. Aux Editions du Cerf, nous trouvons par exemple (les titres *sont typiques*) :

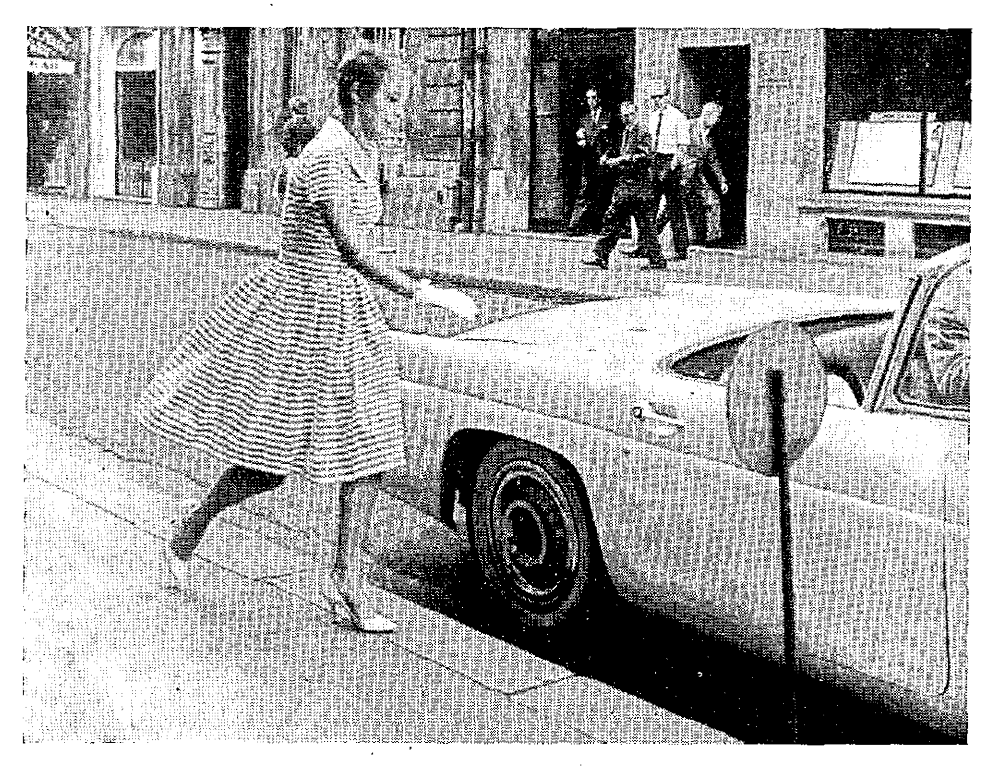
LE CINÉMA ET LE TEMPS;

LE CINÉMA ET L'ENFANCE;

BEAUX-ARTS ET CINÉMA, etc...

Comment arriver à satisfaire ce double public, combler à la fois le cinéphile et le philosophe, le cinéphile et l'éducateur? Comment être à la fois cinéphile et éducateur soi-même ? Bien souvent, puisque les critiques cinématographiques ne mettent pas la main à la pâte, ce sont les spécialistes des autres sujets qui se chargent de la tâche. Voyez comme je suis à la page, diront-ils à leurs collègues, moi, je sais que le cinéma va prendre dans la vie moderne une influence croissante; aussi je tiens compte des efforts que fait le cinéma pour traiter les problèmes de l'enfance et les problèmes du Temps. Et l'on arrive ainsi à cette aberration (que l'on retrouve quelquefois dans le sens inverse) : des gens qui vont au cinéma trente ou quarante fois l'an écrivent des thèses sur le cinéma. S'ils écrivaient sur un seul cinéaste, on les comprendrait; point n'est besoin de connaître Boris Barnet pour bien parler de Jean Renoir. Mais il se passe le phénomène suivant : qui dit temps dit montre, qui dit enfance dit enfant, et ces gens iront voir des films où il y a des montres et des gosses. Il saute aux yeux que la métaphysique de Stroheim est une métaphysique du temps. Il saute aux yeux que *Chérie, je me sens rajeunir* est un des films les plus profonds qui aient été faits sur l'enfance, en tout cas le plus neuf. Or, comme il n'y a là ni montre, ni gosse, nos auteurs ne se sont pas dérangés.

Cette manie de traiter deux sujets à la fois peut aussi s'expliquer par le fait que l'on connaît aussi bien l'un et l'autre, c'est-à-dire très mal. Ce ne serait pas pousser trop loin l'analyse que de rechercher une explication d'ordre psychanalytique : les auteurs refusent de se considérer comme étant eux-mêmes et s'en vont à la recherche d'un au-delà de leur personnalité. Ainsi s'explique la fascination qu'exercent sur Paul Léglise les termes habituels du découpage cinématographique. La thèse qu'il soutient dans son livre, UNE ŒUVRE DE PRÉCINÉMA, L'ENÉÏDE, est proprement ahurissante. Virgile annonce le cinéma parce que sa façon de présenter les actions correspond assez exactement au découpage cinématographique : plan rapproché, plan général, etc... Comme si le découpage possédait en lui-même quoi que ce soit de cinématographique. On pourrait même avancer aujourd'hui, quoique je me refuse, cependant, à soutenir ce paradoxe, que le cinéma commence là où finit le découpage. Berthomieu ou La Patellière ordonnent leurs films en fonction d'une grammaire cinématographique bien précise, tandis que Truffaut, Fuller, Godard, Rossellini et combien d'autres ne font de découpage que lorsqu'on les y contraint. Et le savant Léglise saurait reconnaître beaucoup plus aisément un plan mi-moyen d'un plan moyen que Truffaut, prix de la mise en scène à Cannes. Le plus amusant est que Virgile, s'il avait dû découper lui-même l'Eneïde pour en faire un film, aurait certainement renoncé au *découpage* qu'il avait effectué pour son poème, et aurait peut-être même adopté le plan séquence, qui conviendrait plus à son tempérament.



« *Je déteste le cinéma* » (Godard). C'est pourquoi *A bout de souffle* est sublime. Pour être bon critique, il faut avoir le même recul, et détester à la fois la critique et la littérature.

Ainsi s'explique la fascination qu'exercent les prestiges des images de la science-fiction sur Jacques Siclier et André Labarthe, critiques de cinéma qui ont réussi à ne consacrer au cinéma que cinq lignes de leur livre : pendant cent vingt pages, Labarthe et Siclier étudient les subtiles variations de sentiments des vampires et des monstres qui ne pourraient servir qu'à établir les différentes influences alcooliques subies la nuit par les scribouillards hollywoodiens.

Cette tendance à la schizophrénie peut même s'expliquer par le fait que ces auteurs écrivent des livres de cinéma. Les gens qui écrivent des livres de cinéma sont peu payés, et leur standing matériel ne dépasse pas la moyenne.

Autre chose : cette recherche du deuxième sujet conduit fatalement à la banalité. Le cinéma n'est pas grand par référence à autre chose, il est grand par lui-même. Charles Pornon parle assez bien du RÊVE ET DU MERVEILLEUX DANS LE CINÉMA FRANÇAIS; mais en quoi cela peut-il intéresser le lecteur? Et là, on comprend pourquoi la création de revues cinématographiques va contre la formation d'un public de livres de cinéma. Les gens qui lisent les CAHIERS ou n'importe quel autre mensuel de cinéma sont presque plus au courant du fait cinématographique que les gens qui écrivent des livres de cinéma. Il leur faut des livres qui étudient un sujet en profondeur, ou qui fassent le point sur un sujet très important, comme celui de Hovald sur le néo-réalisme. L'étude de Hovald constitue une synthèse de ce qui a été dit ailleurs, et notamment dans les CAHIERS, mais la redite était nécessaire, autant que l'était un ouvrage sur ce sujet. Par contre, à quoi bon faire de la compilation en vue d'une étude sur un centre d'intérêt aussi artificiellement délimité que le merveilleux dans le cinéma français ? Les livres de cinéma tels qu'on les écrit actuellement sont faits pour la plupart pour des gens

qui ne connaissent que peu de chose du cinéma, et non pour les lecteurs des CAHIERS. Ce sont des ouvrages destinés à des spécialistes qui ne pourraient être lus avec profit que par les non-spécialistes. Je suis sûr que n'importe lequel de nos abonnés aurait pu faire aussi bien que Pornon. Ainsi Briot nous donne un BRESSON précis, juste, mais scolaire et sans aucune remarque inédite.

LE FILM CRIMINEL ET LE FILM POLICIER, LE CINÉMA RÉALISTE ALLEMAND, LA FEMME DANS LE CINÉMA FRANÇAIS... on attend une étude sur le support-chaussette dans le cinéma finlandais, qui sera d'autant plus intéressante que le support-chaussette n'a jamais été introduit en Finlande. Alors que Griffith et Murnau n'ont pas encore fait l'objet de monographies, nos auteurs s'attaquent à des sujets insignifiants, sans rapport avec l'essence du cinéma, qui bien souvent ne sont que des sujets prétextes leur permettant de parler de quelques films qu'ils aiment. De toute évidence, LE MYTHE DE LA FEMME DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN a été écrit en vue du chapitre sur *La Comtesse aux pieds nus*. LES MIROIRS DE L'INSOLITE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS sont une histoire du cinéma français déguisée et raccourcie. Tous ces livres pourraient s'intituler : Les films dont j'aime parler. Le résultat peut être brillant lorsque l'auteur — Agel par exemple — a quelque chose à dire. Mais bien souvent l'écrivain de cinéma se trouve amené à parler de films qu'il n'aime pas et qui s'insèrent dans son sujet.

Stendhal est le plus fort

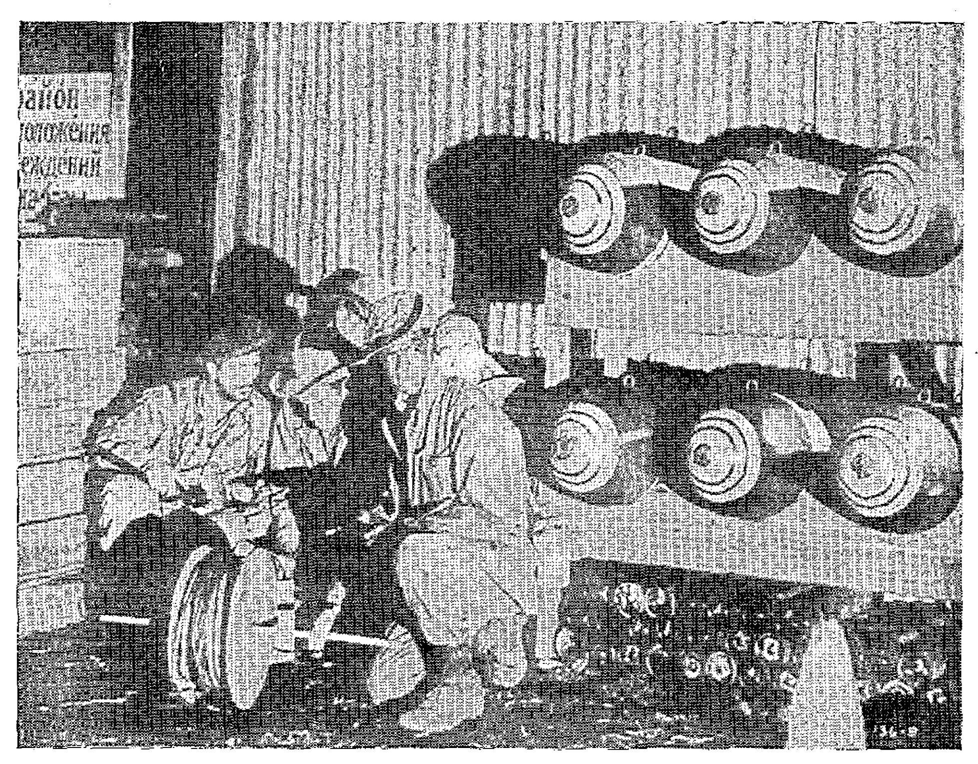
Ces remarques peuvent sembler sévères. Je ne crois pas qu'elles le soient en fait, car je n'ai voulu aborder ce sujet que sur un plan très général. Or, le bon livre s'inscrit en dehors de la norme. Si dix études d'auteurs différents se ressemblent au point qu'on puisse les croire l'œuvre d'un seul, c'est qu'elles sont médiocres. Mon propos n'était nullement d'étudier systématiquement tous les livres de cinéma récents; les meilleurs d'entre eux, la plupart écrits par les plus abondants écrivains de cinéma — Agel, Bazin, Kyrou, Leprohon, Sadoul, Mitry — méritent étude à part.

Il est une question cependant qui concerne toute la littérature cinématographique et que je voudrais mettre en évidence. Peut-être les problèmes qui me préoccupent sont-ils étrangers au lecteur. On ne les évoque que très rarement, ou incidemment. Il se peut que, benjamin de ces CAHIERS, représentant de la génération 1940, j'aie sur ce point un avis qui paraîtra incompréhensible à mes aînés. S'il ne reflète point l'exacte réalité de la littérature cinématographique, tout au moins reflète-t-il une certaine évolution des conceptions qu'il est intéressant de signaler, ne serait-ce que d'un point de vue documentaire.

Il s'agit du caractère démodé des livres de cinéma. On pourrait dire qu'ils sont vieux jeu, parce qu'ils ne tiennent généralement pas compte de l'évolution de la critique cinématographique ces dix dernières années, ce qui n'est d'ailleurs pas vrai pour tous. Cela ne signifie pas que tout le monde doive recopier mot pour mot les CAHIERS. Mais, l'écrivain de cinéma ne doit pas ignorer les courants de son temps; il peut les critiquer, les moquer, très bien, mais surtout pas les nier. On ne peut prendre au sérieux les histoires du cinéma de Charles Ford et René Jeanne qui ne consacrent qu'une ligne à la plupart des œuvres de Hawks, Barnet, Hitchcock, Ulmer, Ophüls, et oublient maints chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma. Lorsque Charles Ford affirme que ni Robert Bresson, ni les critiques sérieux ne considèrent *Les Dames* comme un film d'importance, nous ne pouvons que sourire avec indulgence de telles piques et de pareille mauvaise foi.

Mais là où la littérature cinématographique me semble le plus en retard, c'est dans la conception qu'elle se fait d'elle-même. Elle cherche à répandre la bonne parole, à affirmer la dignité artistique du cinéma. Ce n'est pas une mauvaise chose bien sûr, mais est-ce bien nécessaire de redire sans cesse les mêmes lieux communs à un public de base qui reste, qu'on le veuille ou non, un public d'initiés, de spécialistes, lequel risque à la longue d'être lassé ?

Beaucoup de jeunes, après deux ou trois essais, se refusent à lire la littérature cinématographique. On les comprend : la génération d'aujourd'hui découvre la littérature et les autres arts en fonction du cinéma. Pour ma part,



Le vrai cinéma est l'expression très concrète d'une idée très abstraite (*China Gate* de Sam Fuller). Pour lui être fidèle, le vrai critique doit donc être toujours très concret, jamais abstrait, en empruntant même au besoin à la grossièreté et à la vulgarité.

c'est après avoir vu mon premier Welles que j'ai découvert les beautés de Shakespeare, c'est *The Big Sleep*, qui m'a fait connaître le nom de Faulkner, c'est grâce à Murnau que j'ai aimé Stendhal, grâce à Eisenstein que je me suis familiarisé avec le monde du Quattrocento, grâce à Jean Renoir que j'ai appris qu'il existait un type qui s'appelait Auguste. Nos réactions à l'égard de la littérature, lorsque nous découvrîmes pour la première fois la culture, c'est-à-dire le cinéma, furent violemment hostiles. Par la suite, elles se transformèrent en une sympathie légèrement condescendante, mais le recul aidant, mêlée d'admiration. Il fallait que Stendhal fût vraiment le plus fort pour qu'avec si peu de moyens à sa disposition, il ait réussi à s'élever à la hauteur d'un Murnau ou d'un Griffith. Certes, cette admiration reste assez théorique, et elle n'est peut-être pas exempte d'un brin de snobisme. Le contact direct avec les formes d'art anciennes est assez difficile, pénible même. Ces petits signes noirs sur la page blanche font sourire au premier contact; leur bizarre étonne, et nous fascine le fait assez fantastique en soi, que sans beauté naturelle, ils soient porteurs de temps à autre d'une beauté intérieure. Pourquoi d'ailleurs les vrais romans sont toujours comiques. Le dramatique ne passe pas en littérature. « Zazie dans le métro » est supérieur au « Dernier des justes », parce qu'il n'y a pas de calembours dans le Schwarz-Bart, et que la littérature est affaire de calembours. De même, j'avoue avoir souvent du mal à comprendre qu'une église ou un monument puissent posséder valeur artistique. J'espère que ça viendra un jour. D'autant que j'ai peut-être tort, et qu'il est fastidieux de simuler l'admiration pour ne point choquer.

Et c'est en cela que nous, nous pouvons dire que la littérature cinématographique possède une raison d'être véritable, la seule qu'elle puisse posséder. Elle est de nature paradoxale, comme tout ce qui est positif. Nous, qui ne

découvrons rien de plus grand que le fait cinématographique, nous nous plaisons à le vanter au moyen du langage que nous détestons le plus, au moyen du langage qui fonde la supériorité même du cinéma. Il se peut qu'il y ait là quelque machiavélisme. Il est assez agréable de narguer ainsi ce parent pauvre qu'est la littérature en l'utilisant comme un vulgaire moyen et comme un moyen d'autodestruction. Mais il est fascinant pour l'esprit de chercher à exprimer en des termes compréhensibles pour tous certains caractères du fait cinématographique, évident, mais indicible. Si perversité il y a, celle-là, comme tous les manques, conquiert son équilibre. Elle est constructive. De même que tout travail sérieux ou *toute œuvre d'art* se fondent sur un équilibre de sérieux et de léger, de profond et de superficiel, la littérature cinématographique ne pourra être que si elle accepte ce paradoxe, qui est en même temps gage d'humilité, évoquer le sublime par le grivois.

Ce qu'il y a de grave, c'est que la plupart des écrivains de cinéma veulent *faire* du Bazin, comme d'autres veulent refaire du Bergman ou du Proust. Et c'est pourquoi il existe une bonne trentaine de livres publiés totalement ou partiellement incompréhensibles. J'ai essayé de comprendre ce qu'écrivait Edgar Morin. J'ai échoué. Après cet aveu, je risque fort de passer pour demeuré, ce qui n'est pas pour me déplaire : nous avons acquis aux CAHIERS une réputation totalement usurpée d'esthètes outranciers et de critiques extra-lucides. Bref, non seulement on ne comprend pas ce que veut dire Edgar Morin, mais surtout son style est sans agrément. Ça fait de l'effet quand même : comment pourrait-on dire du mal d'un livre chinois si l'on n'est pas chinois soi-même ? Mieux vaut donc être pour Morin.

Cette quête du paradoxe, si rare chez les purs écrivains de cinéma, qui se ruent dans une impasse, nous la découvrons chez nos meilleurs critiques, Truffaut, Hoveyda, Godard, qui, eux, au moins, *savent écrire mal* et sont compréhensibles. Et aussi, ce qui est curieux, chez certains *vieux de la vieille* comme Leprohon ou Sadoul, voire Mitry, qui, quoi qu'ils disent, me charment par leur simplicité.

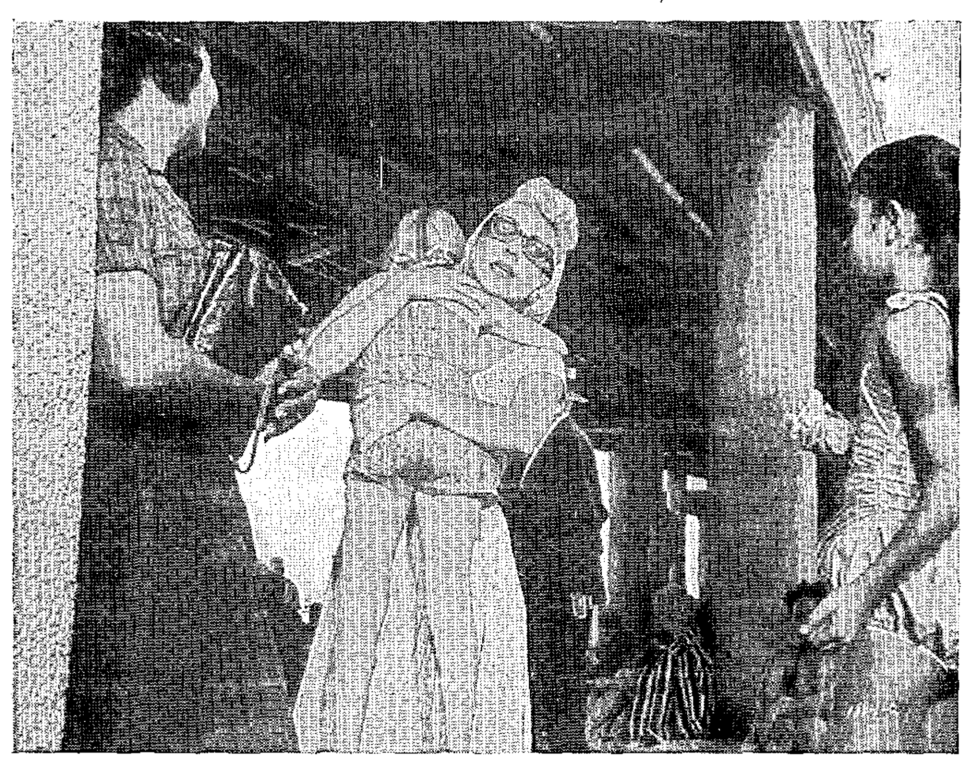
Ceux-là savent que l'écriture clarifie la pensée. Il y a quantité de choses que nous pensons, mais que nous ne pouvons décemment exprimer, parce que l'expression révèle leur manque de fondement. Il est de bon ton de dire : « Dieu, que c'est ennuyeux d'écrire, que c'est barbant de faire de la critique ! » Eh bien ! ce n'est pas vrai. Il faut rigoler quand on écrit une critique, comme quand on fait un film. Et le recours à la futilité de l'écriture corroborera votre sérieux : le magma compact du film, s'il passe au-delà du domaine de la sensibilité, doit se répandre dans l'esprit de façon claire. Et cela seule, la critique — ou le travail critique — peut y aider. Une critique qui soit essentiellement journalistique, synthétique et objective — les meilleurs, presque tous, furent soumis à l'épreuve bienfaisante de l'hebdomadaire et du quotidien — est une nécessité. L'on remarque d'ailleurs que nos grands cinéastes qui furent critiques recherchent encore la double appartenance. C'est que la critique — même sous la forme d'un carnet privé — est indispensable à la création. Elle la complète. Il vaut mieux inscrire noir sur blanc toutes les *bonnes idées* que l'on peut avoir avant de tourner. Toutes celles qui sont suffisamment précisées par les moyens de l'écriture ne sont d'aucune valeur pour le cinéma (ce qui, réflexion faite, n'est plus tout à fait exact pour une poignée de cinéastes, aujourd'hui, en 1960). Le cinéaste s'aperçoit aussitôt que le cinéma ne pourra rien ajouter à l'idée, et que lui, il va s'embêter prodigieusement pendant les deux mois de tournage inutiles. Ainsi eussent dû faire Cayatte et consorts.

Il faut écrire simplement, et de façon compréhensible. Il faut écrire comme l'on parle, presque comme l'on pense, ou même écrire sans penser, c'est mieux, vite et sans se relire. La littérature cinématographique doit donc, sous peine de mort, se débarrasser de tous ses oripeaux. Si j'étais rédacteur en chef des CAHIERS, je mettrais à l'amende quiconque emploierait les mots-bidons qui ne veulent rien dire, la dialectique et le mythe, la rigueur et la conjoncture, à moins qu'ils ne soient cités péjorativement. Il faut même limiter le plus possible son vocabulaire : avec cent mots d'anglais, l'on peut faire du Shakespeare. Quelle hypocrisie que de recourir à des tournures, à des synonymes pour éviter les répétitions, quelle fumisterie que de ne pas appeler les choses par leur nom. Un arbre est un arbre, le cinéma nous l'apprend, et ce n'est pas un aspect de

la végétation. Il faut écrire : « Untel joue mal. Untel joue bien; Fuller est un con, et Marcel Camus un génie. » Il faut supprimer les verbes sembler, paraître, mettre en évidence, etc., qui vous font froid dans le dos chaque fois qu'on les écrit. L'on rêve d'un livre qui, se dressant contre tous les préjugés sorbonnards, oserait n'employer que trois verbes, être, avoir, faire, peut-être aussi, avec une dérogation exceptionnelle, tourner et fasciner. Tout le monde peut s'amuser à *écrire bien ;* il suffit de récrire ce que l'on a fait. Mais ça ne mène à rien, et, comme toute insincérité, c'est désagréable. Chaque fois que j'emploie d'autres verbes — et pourtant j'écris très peu — j'ai l'impression de ne pas être naturel, de me foutre du monde. C'est gênant. La meilleure façon d'écrire qui rendrait pleine justice au cinéma serait de ne plus conjuguer que le verbe être, le plus beau, le plus vrai du monde, car c'est le cinéma qui nous a enseigné que l'évidence et la répétition étaient les seules valeurs.

On m'objectera que cette façon naturelle peut, occasionnellement, involontairement, aboutir à une certaine qualité littéraire qui détruirait le paradoxe nécessaire. Je ne le crois pas, car il ne peut s'agir là que d'une littérature consciente de ses limites véritables, définies grâce au cinéma. De même que le cinéma a révélé la peinture à elle-même, et l'a orienté vers sa mission véritable, le dessin, l'abstraction, de même, il peut obliger la littérature à se purifier de tout ce qui ne lui appartenait pas en propre, la description fidèle, le récit. Déjà, l'essai gagne de plus en plus de terrain chaque jour. Le problème majeur de l'écrivain de 1960 n'est plus : « que vais-je bien pouvoir écrire après mon dernier bouquin? », mais :« comment pourrais-je encore écrire après la venue du cinéma? » Lequel, beau joueur, propose la solution : tu seras écrivain, de cinéma.

Luc MOULLET.



Si le cinéma est adulte, même s'il nous montre des enfants, la critique, elle, est enfantine, parce qu'elle doit montrer un art adulte. (*Imitation of Life* de Douglas Sirk.)



*i vous aimez aussi
un cinéma composé,
plastique, visualisé,
instrumental, légendaire,
lyrique, baroque.....*

Vous visiterez, ce mois-ci, l'Exposition « Le Petit Monde de Jiri Trnka » qui se tient, du 11 décembre 1959 au 17 janvier 1960, au Musée des Arts Décoratifs, au Palais du Louvre ; vous verrez *Les Vieilles Légendes Tchèques* qui, enfin, sortent aux Agriculteurs...

...et lirez dans notre numéro 104 de février au moins quelques pages de l'Exposé-Feuilleton d'André Martin, entièrement consacré au maître marionnettiste et enlumineur de Prague :

POUR QUI SONT CES TRNKA ?

TOURS 1959



Nos collaborateurs, Luc Moullet et Louis Marcorelles (à g.), écoutent la proclamation du palmarès.

TOURS, VILLE OUVERTE

par Louis Marcorelles

« *Mais l'éducation philistine systématique, précisément parce qu'elle est systématique, n'est pas la culture ; et elle n'est pas seulement une culture mauvaise ; elle est l'opposé de la culture.* »

(Nietzsche, 1873.)

Faut-il prendre exagérément au sérieux les mouvements d'humeur d'une foule déchaînée, incapable du minimum d'effort d'adaptation nécessaire pour apprécier tel moyen métrage anglais promis au Grand Prix, telle bande de télévision sur la danse américaine, tel cartoon yougoslave trop audacieux pour flatter quiconque ? Nous n'étions pas loin d'Orléans et l'Anglais, en la personne des *Lambeth boys*, fut proprement bouté hors du Jardin de la France. Gageons par ailleurs que les compagnies de ballet s'égarent rarement sur les rives de la Loire, qu'il y a peu de chances de voir un jour sur les écrans tourangeaux des dessins animés non américains. Jean-Luc Godard a tout dit l'an dernier sur Tours,

ville accueillante, moderne, qui ne demande qu'à être découverte, comme tant d'autres cités provinciales, par nos cinéastes à bout de souffle, Paris ayant livré tous ses secrets. On pourrait aussi bien choisir une autre petite capitale, plus au Sud, par exemple le centre universitaire de Montpellier. Les réactions populaires auraient probablement été très voisines, surtout chahut généralisé des plus jeunes générations croyant jeter leur gourme avant d'enfiler les pantoufles de la respectabilité bourgeoise. Quiconque a un peu vécu hors de France se rend compte qu'à travers notre système d'éducation sorbonnard, nos grands principes immortels, nous préparons ou des révoltés cent pour cent, des inadaptés complets, parfois des artistes, ou bien de très dignes braves gens, avec un vernis de culture, résignés à la « qualité française ». Les uns et les autres plus ou moins aigris, égoïstes forcenés, regardant la vie en société comme une sorte de vengeance. Ce sont ces rancœurs qu'on aurait cru par moment voir s'exhaler, inconsciemment, de cette foule festivalière, pourtant bien intentionnée.

Pour ajouter à la confusion, Agnès Varda allait répétant à la cantonade que les films choisis cette année étaient presque tous d'une médiocrité affligeante. Comme dirait la Nini de *French Cancan* : chère Agnès, « vous charriez ». Oui, pour une fois, les films littéraires que vous affectionnez tant, étaient peu ou prou représentés. Mais les voies du cinéma, comme celles du Seigneur, sont multiples. Et le cinémane avait amplement de quoi satisfaire sa fringale. Tours 1959, n'en déplaise aux spectateurs excités, fut placé sous le double signe de la *télévision* et de *l'animation*, ce qui est en partie normal puisque nous avons là, avec le Cinémascope, les deux sources principales de renouvellement du cinématographe depuis la fin de la guerre. TV et animation nous rapprochent d'un cinéma plus direct, plus précis, plus engagé. Le vague à l'âme du confectionneur de pellicule standard ne suffit plus, les battements de paupières de la star deviennent ridicules, sauf recréés par un Tex Avery sur celluloïd, on exige des faits, des actes. Parmi tant d'efforts contradictoires, la France fit assez piètre figure. Certes *Pastorale d'automne*, d'Edouard Logereau, en Dyaliscope et couleur, sur la transhumance, et *Fin d'un désert*, de Robert Menegoz, en couleurs, sur la révolution créée en plein Sahara par l'arrivée du pétrole, ont de réelles qualités d'observation ou d'humour. Menegoz sait s'attarder pour regarder un petit chat qui sort ses griffes, et les moutons de Logereau me sont infiniment plus sympathiques que ceux de François Villiers : ici comme là le réalisateur ne fait qu'un avec le milieu décrit, ce qui est tout de même important.

COURTS METRAGES DE QUALITE

Les choses se gâtent avec le court métrage français « de qualité », je pense à trois exemples précis : *La belle saison est proche*, de Jean Barral, pieuse évocation du poète Robert Desnos, mort dans un camp de concentration allemand en 1944 ; *L'eau et la pierre*, de Carlos Vilardebo, vision d'une Grèce démystifiée ; enfin un *Simenon*, de Jean-François Hauduroy, avec la participation de l'intéressé. Dans chaque cas on dirait que le metteur en scène est en proie à un véritable complexe d'infériorité, la vénération tue littéralement la création. Simenon semble échappé d'une mauvaise comédie avec Darry Cowl, Carlos Vilardebo à trop vouloir prouver la misère de ses chers Grecs oublie de nous les donner à voir. Seul Jean Barral mérite une mention spéciale pour l'évidente ferveur de son entreprise, ferveur en partie trahie par le ton, à mon gré, beaucoup trop compassé de la narration. Barral, faisant défiler à tour de rôle devant sa caméra Jacques Prévert, Henri Jeanson, André Breton, nous donne l'impression d'assister à une parade funèbre où chacun égrène sa complainte dans un esprit très « Qu'as-tu fait de ta jeunesse ? ». Prévert et Breton, notamment, sortent assez mal en point de ce pèlerinage du souvenir, la caméra se montrant impitoyable. Par contre Youki Desnos, la compagne du poète, hier jeune femme à la beauté triomphante, et aujourd'hui encore admirable de dignité, fait passer sur le film son seul souffle de vie et d'authenticité. Un peu moins de respect pour les bonzes ou les anars de profession, disons-le, un peu plus de méchanceté, auraient seuls pu hausser le film au niveau de son sujet. *La belle saison est proche* toucha bien des cœurs, entre autres ceux de Louise de Vilmorin et de Georges Sadoul, et fut un concurrent très sérieux pour le Prix de la Critique.

Le court métrage étranger « de qualité » tira bien mieux son épingle du jeu. J'avoue partager l'admiration d'Eugène Ionesco pour *Acier*, essai plastique en couleur du Polonais Jan Lomnicki sur les fondeurs au travail, mais ne suis pas certains de mes confrères dans leur enthousiasme pour les tableaux de maître de l'Italien Gian Vittorio Baldi, *La nuit de la*

Saint-Jean, *Il Pianto delle Zitelle* et *Via dei Cessati Spiriti*, tous trois également en couleurs. Une goutte glauque sur un visage polonais en sueur me touche plus que des putains réduites à l'état de marionnettes par un émule de Visconti, malgré la beauté des mouvements d'appareil et le raffinement dans le choix des tons. Les Américains se sont taillé la part du lion et ont recueilli beaucoup d'applaudissements, un peu abusivement, avec trois films très « festival » : *A Time Out of War*, de Denis et Terry Sanders, diplômés de la Section Cinéma de l'Université de Californie. Consciencieux travail de jeunes *highbrows* sur un thème proche du film de John Huston, *The Red Badge of Courage*. Depuis, les frères Sanders, avant d'entreprendre un grand film, ont adapté pour Raoul Walsh *Les Nus et les Morts*. Rétrospectivement, le film de Walsh me *paraît génial*, marqué du premier au dernier photogramme au coin de ce génie du cinéma avec lequel on naît parfois, *mais qu'on ne saurait apprendre* ; — le montage *Du Kaiser au Führer*, d'Isaac Kleinermann, dans la tradition de notre *Paris 1900*, avec tous les défauts, ou plutôt les limitations, et les qualités, réelles du genre. On aurait tout de même souhaité, derrière ces images souvent passionnantes, trouver une vue un peu moins synthétique et tronquée de l'histoire politique allemande entre 1918 et 1933 ; —*Le Jour où Manolète fut tué*, montage d'images fixes qui d'abord surprend puis lasse vite. La conviction y est, l'emphase aussi, mais une seconde vision anéantit ce trop habile château de cartes postales. A vouloir rejoindre l'image par image du cinéma d'animation, on tue deux fois Manolète. L'honnêteté aurait exigé de projeter avec une lanterne magique, ce qui exclurait les effets de montage gratuits.

Mais passons aux films sérieux.

UNE AVENTURE ESTHETIQUE : « FREE CINEMA »

« *Perfection is not an aim.* », lisait-on à la fin d'une déclaration contresignée par les participants du premier programme de « Free Cinema », en février 1956. « *An attitude means a style. A style means an attitude.* » Ces banalités méritent d'être révélées parce que, ici comme là, en Angleterre comme en France, avec toutes les différences de caractère et de style que vous voudrez, le problème se pose de manière presque identique.



Il Pianto de le Zitelle, de Gian Vittorio Baldi.



We are the Lambeth Boys, de Karel Reisz.

Cela dit, un abîme sépare les conceptions du cinéma en-deçà et au-delà du Channel. La Nouvelle Vague ne prétend connaître que son bon plaisir, à la fois jouer le jeu cynique du commerce et mépriser ces mêmes commerçants. Free Cinema au cours de son existence éphémère a d'abord voulu se dresser contre ce système économique, poussé jusqu'à la caricature sous la houlette des Rank et consorts, et ce faisant s'est découvert un style. Familier des gens et choses anglaises, j'ai pu voir un jour des centaines de *teen-agers* trépigner aux rythmes débridés de *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz et Tony Richardson, une foule du samedi soir béer devant les images purement lyriques de *Every Day Except Christmas*, de Lindsay Anderson, projeté dans le plus grand cinéma de Londres, l'Empire ; le public parisien s'est visiblement aussitôt senti « dans le coup » avec le petit essai de Claude Goretta et Alain Tanner, *Nice Time*, et il jugera bientôt de la première œuvre significative du mouvement, *Together*, de Lorenza Mazetti. Manquent à cette liste deux œuvres caractéristiques de Lindsay Anderson, *O Dreamland*, sur les parcs d'attraction, et *The Wakefield Express*, sur la vie d'un journal de province. A l'origine Free Cinema ne se limitait pas aux seuls produits nationaux, et François Truffaut connut à Londres, il y a deux ans un joli succès avec ses *Mistons*, petit film phare de ce qui allait devenir un style. Mais presque malgré lui, et en marge de ses créateurs, Free Cinema affirma très vite son originalité esthétique, si tant est que l'amour du cinéma et une *conviction* précise débouchent forcément sur du neuf. Deux œuvres, tournées avec des moyens plus considérables, environ une dizaine de mille de livres chacune, argent fourni par un mécène éclairé, Ford (les autos) d'Angleterre, devaient cristalliser ces tendances : *Every Day Except Christmas* et *We are the Lambeth Boys*. La première décrivait 24 heures de la vie du marché de Covent Garden ; la seconde nous mène de l'autre côté de la Tamise, par-delà le pont de Waterloo, dans le quartier populaire de Lambeth et de Kennington, ce dernier où vécut l'enfant Chaplin. Walter Lassally a photographié l'un et l'autre film.

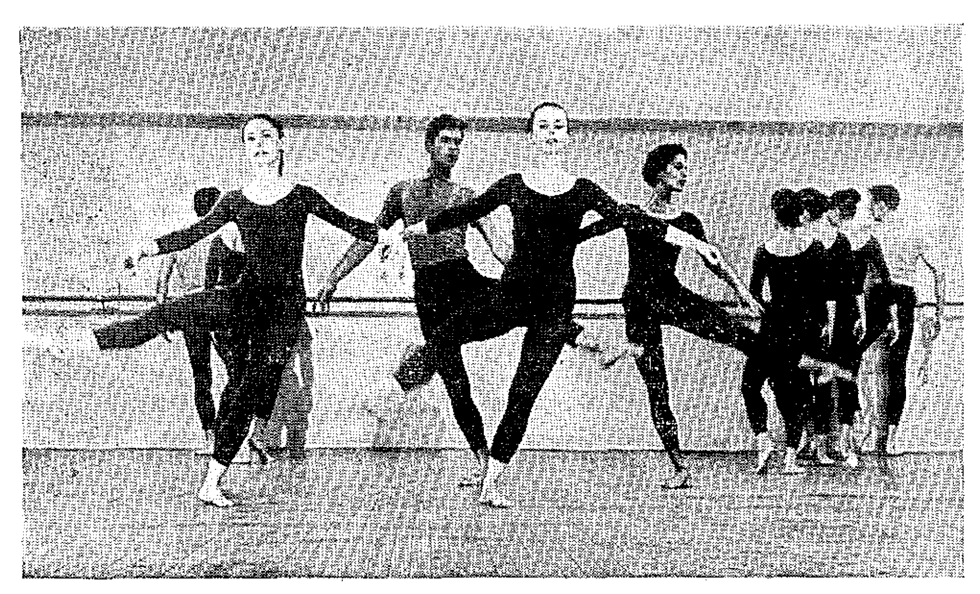
Il y a deux ans Tours refusait *Every Day Except Christmas*, malgré son Grand Prix à Venise la même année, parce que, selon les propres termes des organisateurs du Festival, « il ne s'y passait rien ». Le film, spécialement demandé pour la circonstance, ne fut pas projeté. Cette année on sait ce qu'il advint avec *The Lambeth Boys*, lui projeté et même couronné, mais peu apprécié de la section la plus bruyante du public. Visiblement Free

Cinema, sous sa forme la plus achevée, déconcerte. *Il n'arrive rien.* Comme dans les *films de* Mizoguchi ou de Renoir (je ne cherche pas à établir des comparaisons indues, simplement, à fournir des points de repère). Analysant des films japonais de son choix dans *Sight and Sound*, il y a deux ans, Lindsay Anderson a peut-être donné la clef de ce cinéma fondamentalement contemplatif en se référant à certaines attitudes du Tao : «... *La mentalité taoïste ne fait, ou ne force rien, mais « laisse grandir » chaque chose... Ainsi la différence entre forcer et laisser grandir ne saurait être exprimée en termes de directions spécifiques quant à ce qui doit ou ne doit pas être fait, car la différence réside principalement dans la qualité et l'intensité émotive de l'action. La difficulté de décrire ces choses pour des esprits occidentaux provient de ce que les gens pressés ne peuvent pas sentir.* » Techniquement ce cinéma sera fortement influencé, *horresco referens*, par les techniques poudovkiniennes du montage, le but étant d'obtenir un flot d'images aussi limpide que possible, mais au service d'un dessein bien précis. Free Cinema est d'abord musique, rythme intérieur. Et finalement, son originalité esthétique majeure, il la tire de l'adéquation parfaite de cette continuité non dramatique, entièrement dans la durée étale, à un propos voisin de ceux de Rouch et Zavattini. On pourrait également mentionner à titre d'ancêtre *lointain Dziga*-Vertoff, sans oublier le grand cousin germain, la télévision.

De la TV, la volonté de frapper au cœur de la réalité ; de Zavattini, la notion de fragmentation infinitésimale du sensible. Et dans le cas de Karel Reisz, le désir d'investigation dans un cadre social bien déterminé comme avec Rouch, sans les béquilles d'une intrigue artificielle. Malgré tout, les Noirs de Rouch se mettent en scène, jouent. Il me semble qu'avec *The Lambeth Boys* nous sommes au-delà de la notion de jeu, *c'est à la fois la limitation* et la grandeur de l'entreprise. Je ne pense pas qu'on puisse pousser trop loin ce genre d'expérience, au risque de détruire le cinéma lui-même. Mais c'est de positions extrêmes comme celles de Reisz et, chez nous, Godard, que jaillit une lumière nouvelle. Les sifflets *de Tours saluaient* en réalité une expérience d'avant-garde.



We are the Lambeth Boys, de Karel Reisz.



A Dancer's World de Peter Glushanok.

POURQUOI LA DANSE ?

Une second film eut, avec *We are the Lambeth Boys*, le privilège d'être conspué presque de la première à la dernière image : *A Dancer's World*, de Peter Glushanok, ouvrage tourné pour la télévision américaine dans le cadre d'une série sur la danse. L'objet cette fois est Martha Graham et son groupe de danseurs. Assise devant sa table à maquillage, dans une tenue exotique avec une impossible barrette en forme de crosse dans les cheveux, Martha Graham, figure légendaire de notre temps comme Cocteau ou Strawinsky, vient nous parler de sa conception de la danse, les yeux dans les yeux. Pas un mouvement de caméra inutile, pas la moindre recherche d'artifice, des faits : un monologue sur l'expérience artistique de toute une vie. « On est quinze, et puis cinq, puis deux », nous explique-t-elle à propos de ses « sujets », ses élèves, que nous voyons alternativement s'exercer dans la salle de classe, pieds nus, cheveux au vent, collants noirs pour les filles. J'aime passionnément la danse, et pour d'autres raisons que Marie-Chantal. Il m'a été donné de suivre de près l'activité du New York City Ballet, la première compagnie de ballet de notre temps, avec le Bolshoï, de voir à l'œuvre et de causer avec son animateur, George Balanchine, être d'exception. Mallarmé moderne, « un Prince » dirait Madame Prunelle dans *French Cancan*. Jamais pourtant je n'ai éprouvé un tel choc, ce sentiment de soudain rencontrer la beauté pure, comme devant les élèves de Martha Graham à l'exercice.

D'abord tous ces êtres sont beaux, non pas d'une beauté synthétique fabriquée à Broadway ou Hollywood, mais de cette beauté qui vient de l'âme, expression d'une harmonie de tout l'être. Nous sommes au-delà du ballet classique, qui fait violence au corps, nous n'avons pas le sentiment que la magie cessera une fois le danseur ou la danseuse rhabillés. Nous nous rendons compte que pour Martha Graham et ses élèves la danse est autre chose qu'une discipline pour « produire » de l'art, qu'il s'agit bien d'un épanouissement, d'un accomplissement, d'un perfectionnement. D'une aventure aussi absolue que la religion ou l'art classique. Et pour quiconque s'intéresse au cinéma, il y a dans ce témoignage filmé un enseignement évident : danse et cinéma sont aux frontières l'un de l'autre. Une danse qui ne s'achève pas nécessairement en morceaux de style, en ballets, un cinéma qui ne vise pas d'abord à « raconter », plutôt respiration, captation d'effluves secrètes, comme parfois, et dans des styles bien différents, chez Renoir, Mizoguchi, Leo McCarey. L'admirable, dans le film 100 % rossellinien de

Glushanok, et déjà avec *We Are the Lambeth Boys*, c'est qu'à la limite le cinéma se détruit, épouse une réalité *essentielle*, au grand dam des non-initiés. Mais là aussi, comme le disait un jour George Balanchine à une mère qui désirait savoir si, oui ou non, sa fille donnerait jamais une danseuse : « Madame, la danse, c'est une question de morale. »

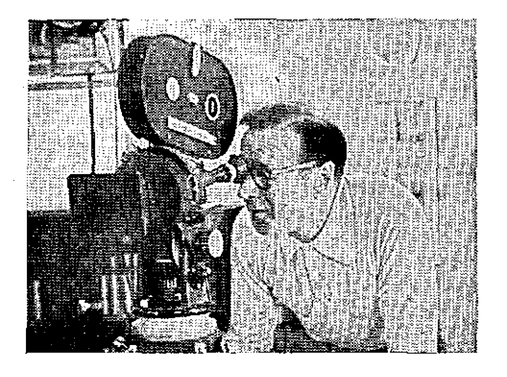
Et soudain se vérifie la justesse de ces remarques que m'écrivait il y a quelques mois un des plus doués jeunes chorégraphes de la télévision française, Juan Corelli : « *On a depuis longtemps détruit la spontanéité de l'Art le plus spontané qui soit : l'Art du mouvement. Détruit avec la nostalgie des spéculations de la peinture, de la littérature, de l'Art moderne.* » Le grand film de l'avenir sera peut-être une sorte de *super-musical*, mais *ayant peu à voir avec les trémoussements* par ailleurs fort estimables de Miss Cyd Charisse.

RENVERSEMENT DES VALEURS

André Martin fera dans son numéro prochain des *Cahiers* le bilan de l'animation pour 1959 et vous parlera plus en détail des œuvres montrées à Tours. La qualité exceptionnelle des films d'animation présentés, jointe aux expériences passionnantes analysées plus haut, font à mon avis de ce Festival une véritable manifestation d'avant-garde. Le profane, pas encore assez familiarisé avec les règles du jeu, se sent mal équipé pour discuter avec arguments à l'appui des meilleures bandes animées. Pour ma part, je détacherai quatre films : les poupées du trio italien Bettiol-Lonati-Bettiol (la pointe Bic, les tissus Boussac, les laines Welcome Moro), prodiges d'invention et de grâce, et l'époustouflante leçon de choses de Dick Williams, *The Story of the Motor Car Engine*, véritable ballet (encore !) de la laideur fonctionnelle transcendée par la frénésie du rythme audio-visuel. Ensuite les cartoons kafkaïens de Vatroslav Mimica *(L'inspecteur rentre chez lui)* et Jan Lenica *(Monsieur Tête)*, très différents de style et de rythme : il faudra un jour parler du curieux nihilisme qui perce dans ces œuvres sans compromis, sans complaisance, tout d'un bloc, probablement à la pointe du mouvement de renouvellement du cartoon moderne.

L'admirable avec Tours, ce qui ne se produit jamais dans les autres Festivals où on noie toujours le poisson sous le « sujet », c'est qu'on est confronté avec des morceaux bruts de réalité filmique, fournissant ample matière à réflexion. On devine que les films de 1970 ou même de 1960, grands ou petits — la durée ne compte pas — nous mèneront dans des domaines aussi fantastiques pour nous qu'aujourd'hui les Martiens ou Vénus, que tout reste à créer. Un homme nouveau naît insensiblement de cette confrontation par l'image avec un monde que nous croyions donné une fois pour toutes. Une morale inédite s'esquisse, dont Nietzsche avait magnifiquement prévu l'avènement dans sa « Généalogie de la morale ». Toutes les valeurs se renversent. Le cinéma de par sa nature même sera le *témoin privilégié de cette révolution.* Sourions.

Louis MARCORELLES.



Georges Simenon, pendant le tournage du film de Jean-François Hauduroy.

POST-SCRIPTUM

par Luc Moullet

SOUS-TITRES

Parlons d'abord de l'Innovation : les sous-titres étaient projetés en dessous de l'image, et non plus sur l'image. Est-ce la solution de demain ? Je ne *sais pas*, d'ailleurs, je ne suis pas adversaire obstiné du doublage, bien au contraire. Ce système convient :

1. — Aux films japonais, ou plus généralement aux films, la plupart du temps en noir et blanc, où le réalisateur joue sur les blancs et nous empêche de lire les sous-titres.

2. — Aux films moyens ou mauvais, parce que cela nous permet de détourner notre attention de la laideur projetée sur la partie supérieure de l'écran.

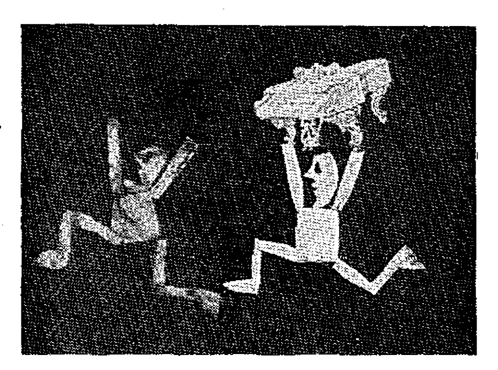
3. — Aux films de rythme lent, aux films très classiques, aux films de plasticiens, où la composition du plan, le cadrage ont une importance extrême dans leur cohésion, souvent détruite par le sous-titrage. Certains disent que, dans de tels films, il ne faut pas quitter l'image de vue une seule seconde, car le charme serait rompu. Personnellement, je ne le pense pas ; je crois que chaque spectateur ne doit pas oublier qu'il se trouve dans une salle de cinéma, et que ce qu'il voit n'existe qu'en tant que film tourné par un cameraman. En cours de projection, nous pensons toujours au metteur en scène d'abord, et aux personnages ensuite, car le spectateur véritable est forcément un metteur en scène en herbe, et cherche avant toute chose à découvrir pour son usage personnel le secret de la beauté. Peu importe si l'on quitte l'écran de vue un quart de seconde. Nos cinéastes classiques aiment d'ailleurs à inclure dans leurs films de très légers temps morts répartis dans les plans comme dans les séquences.

4. — Aux films parlés dans une langue étrangère que nous comprenons. L'éloignement des sous-titres nous protège de cet instinct intellectuel de correcteur de traductions, qui nous empêche souvent de juger le film en lui-même avec une extrême attention. Mais ce système ne convient pas aux films de jeunesse, s'il convient aux films de vieillesse ; il ne convient pas aux chefs-d'œuvre du cinéma moderne, fondés sur l'invention de chaque instant, et peut-être même aux chefs-d'œuvre tout court. Nous perdrions trop de beautés en détournant le regard vers le bas.

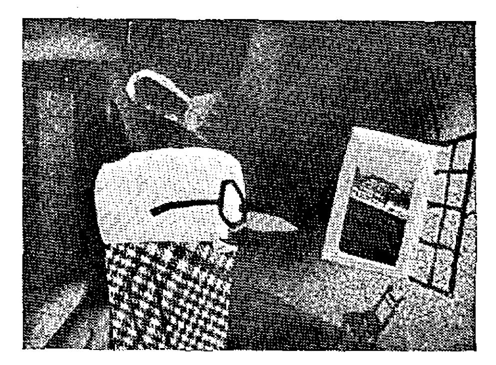
ANIMATION

Films de prise de vue, films d'animation et panachés, il y en avait pour tous les goûts.

Les films d'animation ne sont pas du mien : il se peut que le dessin animé soit de l'art, mais en tout cas, ça n'est pas du cinéma, comme me le faisait justement remarquer notre ami Georges Sadoul. Ce qui me déplaît prodigieusement dans l'animation, c'est son refus de la réalité vivante, sa misanthropie, son homosexualité latente. Cet art est malsain. Nos dessinateurs croient que le portrait caricatural de l'homme a autant de force et de vérité, sinon plus, que lorsque ce geste est capté par la haute fidélité de la prise de vues. Et bien



Monsieur Tête de Jan Lenica et Henri Gruel.



L'Inspecteur rentre chez lui, de Vatroslav Mimica.

entendu, ça n'est pas vrai : entre le Griffith de *True Heart Susie* et le McLaren de *Blinkity Blank,* il y a autant de différence qu'entre le Djomokangkar et le Mont Valérien. Pour le comprendre, il suffit de voir les pénibles ratages de *Neighbours* et de *Chairy Tale.* La recherche de l'absolu, de l'abstraction, de l'art pur dépasse toutes les limites imaginables et sombre bien sûr dans le néant. Et s'il est des films à interdire aux mineurs, ce ne sont point des œuvres qui élèvent l'âme comme *En quatrième vitesse, A bout de souffle* ou *Les Cousins,* mais bien plutôt ces ignobles petites bandes animées qui imprègnent de leur méchanceté et de leur lunatisme les jeunes qu'elles poussent ainsi vers le gangstérisme, l'illégalité et l'immoralité.

J'ai ainsi découvert que la seule manière de réussir un grand film d'animation, c'était de prendre pour sujet la critique de l'animation. Malheureusement tous nos animateurs touristes croient dur comme fer à leur art.

DOCUMENTAIRES, ETC.

Manque d'invention aussi dans les documentaires et les courts métrages de fiction. *A Time Out of War,* par exemple, n'est bâti que sur une seule idée : au bout de cinq secondes nous avons le film tout entier, bien qu'il soit loin alors d'être terminé. Aucun réalisateur ne devrait entreprendre un court métrage sans avoir aligné sur le papier une liste de 87 idées générales. Certes, nos courtisans croient qu'il faut avoir moins d'idées pour un petit film, *mais c'est faux.* Griffith a bien traité *Résurrection* en un quart d'heure et avait eu largement le temps de traiter son sujet plus complètement que Léon le Vieux, et avec plus de succès que lui. Seuls, échappent à cette critique les courts métrages de Gian Vittorio Baldi.

Luc MOULLET.

PALMARES

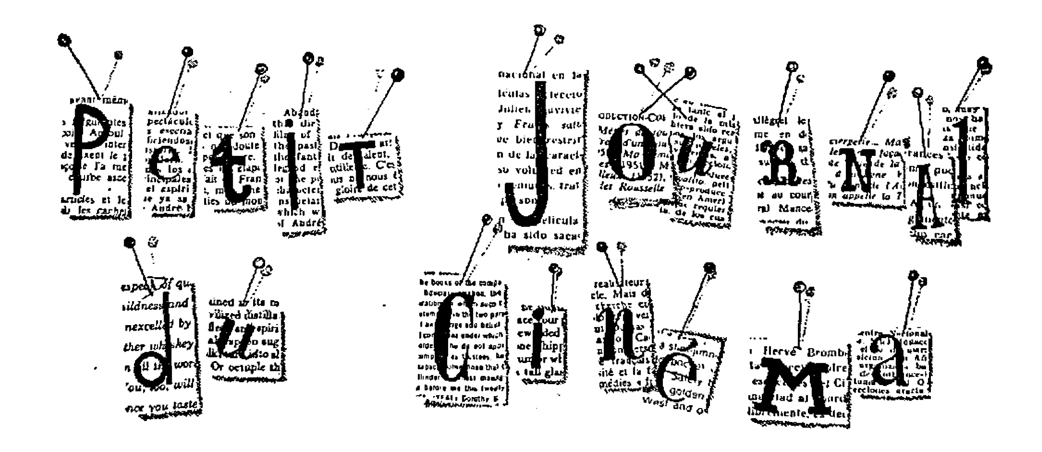
GRAND PRIX : We are the Lambeth Boys, de Karel Reisz.

PRIX DE TOURAINE : Les Hommes oubliés, de Jacques Villeminot.

PRIX SPECIAL DU JURY : Le jour où Manolete fut tué, de Barnaby Conrad.

PRIX DE LA CRITIQUE : Monsieur Tête, de Jan Lenica et Henri Gruel.

PRIX DE LA FEDERATION INTERNATIONALE DES CINE-CLUBS : Un moment hors de la guerre, de Denis Sanders.



JEAN GREMILLON

Jean Grémillon n'est plus. Le cinéma français perd un de ses maîtres et beaucoup d'entre nous un ami parfait et un conseiller précieux. Nos numéros étant préparés très à l'avance, nous n'avons pu pour celui-ci mettre au point l'hommage que nous voulons lui rendre ; nous tenterons de le faire dans le prochain. Nous espérons beaucoup aussi qu'une sorte de festival Grémillon à la Cinémathèque nous permettra de revoir ses films principaux et de faire le point sur cette œuvre dont la richeses fut hélas compromise par les aléas de la production, en ce sens que quelques-unes de ses virtualités les plus importantes restèrent à l'état de projet comme le fameux *Printemps de la liberté*. Cependant les films tournés sont là ; il faut revoir « à la suite », *Remorques*, *Lumière d'été*, *Le ciel est à vous*, le merveilleux *Six juin à l'aube* et même le sous-estimé *L'amour d'une femme*... et voir (pour beaucoup qui l'ignorent) cet éclatant testament qu'est le *Masson*. Alors nous pourrons peut-être ébaucher la statue que mérite Jean Grémillon dans la constellation cinématographique. — J. D.-V.

TRUFFAUT OF AMERICA

Après Bosley Crowther, critique cinématographique du NEW YORK TIMES et « Rainmaker » de la presse américaine en matière de films étrangers, TIME MAGAZINE, sous la plume de son critique anonyme, ne tarit pas d'éloges au sujet de *The 400 Blows*. « *Un gosse se tient debout au fond d'un immense cylindre dans un parc d'attractions*, commence à expliquer le critique. *Tandis que le cylindre se met à tourner, la force centrifuge plaque le gosse contre les parois. Le tournoiement s'accélère. Bientôt le gosse ne peut ni avancer ni reculer ; il est le prisonnier de la machine. Dans son effort pour se libérer il gigote le long de la paroi, la tête à l'envers. La machine, découvre-t-il, a annihilé la loi naturelle qui le maintenait les pieds au sol. Elle l'a privé de tout rapport avec le véritable centre des choses.* »

« *L'enfant,* poursuit le critique, *dans son cylindre tourbillonnant, représente l'homme moderne au cœur de la société qu'il a bâtie.* » Et après une analyse minutieuse du sujet et de l'interprétation, de conclure : « *On perçoit dans chaque image la vigueur et l'intelligence du metteur en scène Truffaut. Il possède un contrôle remarquable de son instrument et de soi-même. Sa façon de traiter ce thème personnel impressionne par son objectivité et sa maturité. Le gosse n'a rien du petit chérubin. Les parents ne sont pas des monstres malfaisants échappés de Dickens. Les personnages de Truffaut sont des gens comme vous et moi, faisant de leur mieux avec les moyens du bord, emportés dans la ronde impitoyable, centrifuge, de la vie quotidienne.* »

Quant à Bosley Crowther, on peut dire qu'il a écrit sur *The 400 Blows* sa critique la plus élogieuse en une décade. — L. Ms.

BUNUEL NEW YORKAIS

De passage à New-York pour chercher les vedettes de son prochain film américain qu'il va tourner dans les Etats des Carolines pour le compte d'une firme mexicaine, Olmedo Productions, Luis Bunuel s'est laissé interviewer en septembre dernier par un correspondant du NEW YORK TIMES, Richard Nason. De cette interview, publiée exclusivement dans l'édition américaine du grand quotidien, nous détachons les quelques informations qui suivent.

Bunuel n'avait pas revu New-York depuis la guerre, alors qu'il travaillait avec Iris Barry à la bibliothèque du Museum of Modern Art, la Cinémathèque américaine. Il affirme retrouver sans émotion particulière la même ville ultra-moderne, débordante de

franchise et de vitalité. Il vient chercher les interprètes de son nouveau film, provisoirement intitulé *The Young One,* qui contera les destins d'un jeune musicien de jazz noir, faussement poursuivi pour viol, et de son antagoniste blanc, coupable du même crime. Le tournage doit commencer en janvier prochain. Ce sera le premier tourné par Bunuel sur un thème purement américain. Les acteurs seront américains. Il a déjà découvert un comédien de télévision nommé Bernie Hamilton, et une jeune actrice de télévision et de théâtre Lynn Loring, pour le troisième rôle, celui d'une adolescente.

Le metteur en scène s'explique ainsi sur les implications morales éventuelles du sujet choisi et sur son attitude en général : *« Il n'y a pas de morale. Vous verrez le film et vous tirerez vos propres conclusions... J'ai horreur de la philosophie bon marché. D'ailleurs, vous feriez mieux de ne rien publier, j'ai horreur de la publicité. Elle fausse tout, elle supprime les bonnes choses, les êtres bons. Il suffit que vous me connaissiez, que je vous connaisse. Seul m'intéresse l'opinion de mes amis. L'argent ? Si j'en gagnais trop, je m'arrêterais de travailler... Je suis un artiste instinctif ou intuitif. Pas un penseur. Pas un intellectuel. Tout cela aboutit au mensonge. Je ne connais pas le sens de mes films jusqu'à ce que je les ai achevés. Je les tourne pour exprimer ce que je ressens, ce qui est en moi.*

Je ne me réclame d'aucune chapelle, cinématographique ou littéraire. En réalité, je déteste les imitations de l'avant-garde encore plus que les clichés du cinéma commercial. La violence dans mes films ? Le procédé surréaliste de la violence avait uniquement pour but de choquer les gens et de les amener à reconnaître la violence qui est en eux. Mais il y a maintenant plus de douceur dans mes films. Si vous agitez néanmoins le brouet, vous vous apercevrez peut-être que tout au fond se cache du poison... C'est un principe poétique que la liberté de l'individu doit se dresser contre les restrictions imposées par la réalité. » — L. Ms.

ODORAMA

Lorsque Aldous Huxley écrivit, il y a quelque trente ans, son fameux roman « Le meilleur des mondes », il ne pouvait s'imaginer la rapidité avec laquelle ses prédictions allaient se réaliser. Dans sa description du monde futur, Huxley nous emmenait notamment dans un cinéma où les spectateurs éprouvaient les sensations des héros fictifs et pouvaient sentir les parfums exhalés par les paysages présentés sur l'écran. Il y a quelques semaines, une salle obscure de Washington réalisait, à l'occasion de la projection d'un film d'épouvante, la première partie de cette anticipation : un système électrique, relié aux fauteuils, les *faisait vibrer à chaque* apparition du monstre. C'est maintenant à l'autre partie de la prédiction de voir le jour : un producteur, nommé Walter Reade, vient de présenter à New York un film dont les spectateurs sont soumis à l'émission de soixante-douze « odeurs » *différentes,* selon les lieux où se déroule l'action. On annonce que Michael Todd junior veut se lancer, à son tour, dans ce domaine nouveau, et combiner écran large, film spectaculaire et parfums. Heureusement, la nouvelle invention ne pourra pas *s'appliquer à tous les films.* D'ores et déjà Andrzej Wajda a refusé de l'adapter à son *Kanal* et Carol Reed à son *Troisième homme.* Quant à l'équipe des CAHIERS, fidèle à sa tradition d'austérité, elle se refuse cette facilité comme toutes les autres. — F. C.

REVUE DE PRESSE

La précensure : elle serait réellement dépendante de mon ministère, je réponds tout de suite, il n'en est pas question.

C'est une opinion très loyale et très sympathique, si l'on veut, que de croire qu'on peut juger un film sur un scénario. Mais le plus grand metteur en scène du *monde,* Eisenstein, au moment où il travaillait avec moi, me disait que trois de ses films venaient d'être refusés parce qu'il avait été contraint de les faire juger sur leurs scénarios... « Ceux qui les ont lus, disait-il, ne pouvaient imaginer mes images : s'ils avaient pu les *imaginer,* ils auraient été comme moi l'auteur du *Cuirassé Potemkine.* » Il n'est au pouvoir de personne au monde de juger un film autrement que sur ses images. Nous devons prendre nos responsabilités, même si nous jugeons durement un *film,* en *fonction* d'*exigences* absolues, nous devons nous prononcer sur sa réalisation et jamais sur ses intentions...

... Protéger le cinéma de qualité, c'est d'abord le connaître. Ce que nous avons à faire *avant tout, c'est* de *créer enfin* cette cinémathèque dont nous avons les moyens puisque nous possédons la première collection de films anciens du monde ; c'est de créer ces maisons de la culture grâce auxquelles n'importe quel jeune homme pourra, en deux ou trois ans, *voir* les *cent* plus beaux films dont vous avez parlé.

André MALRAUX.

(*J.O.* du 25 novembre 1959, pp. 2948 et 2949.)

Ce petit journal a été rédigé par JACQUES DONIOL-VALCROZE, FRED CARSON, LOUIS MARCORELLES et SIMON MIZRAHI pour la photo du mois.

LA PHOTO DU MOIS



The Savage Innocents (Les Dents du Diable), **de Nicholas Ray.**

Après l'échec financier de *Wind Across The Everglades* et surtout de *Party Girl*, Nicholas Ray a dû prendre une fois de plus le chemin des studios européens. Après sept mois d'un tournage mouvementé, il achève en Italie le montage de *The Savage Innocents* (*Les Dents du Diable*), coproduction internationale en Technirama 70 et Technicolor, avec Anthony Quinn et Yoko Tani. Il en écrivit lui-même le scénario, tiré du livre de Hans Ruesch, « Top of the World ».

Le film est l'histoire de l'Homme (Inuk, en esquimau), sorti des solitudes glacées et forcé par son premier contact avec la civilisation à commettre un crime par amour. A l'homme blanc, venu l'arrêter, il enseignera l'Amitié et voudra aller se disculper avec lui en territoire civilisé. Son ami le frappera violemment. Sans répondre, il tournera le dos et s'enfoncera à nouveau d'où il était venu : dans les profondeurs du « Sommet du Monde ».

Après s'être longuement documenté, sur place, sur le mode de vie esquimau, Nicholas Ray commença dans l'enthousiasme général à tourner en avril au Canada et Groënland. En Angleterre les choses en allèrent malheureusement tout autrement. Dans le mépris et l'indifférence quasi générale, Ray dut subir les conditions des studios de Pinewood, réputés pour le chauvinisme de leurs administrateurs et le manque de coopération à l'égard d'un cinéaste étranger essayant de faire œuvre originale. (Cf. le sort subi par Joseph Losey en 1957, pendant la réalisation de *The Gypsy and the Gentleman*.) C'est donc au milieu des pires difficultés qu'il dut filmer en intérieurs, tempêtes de neige, combats de phoques, d'ours et de chiens polaires. Après chaque prise, il fallait arrêter le tournage pour saupoudrer de neige carbonique le vaste décor d'igloos et de plaines glacées, marqué par les pas des acteurs ou des bêtes. L'enthousiasme disparu, le tournage fut l'un des plus languissants qui se soient jamais vus. Le film fut terminé en octobre dans les studios italiens.

Quoi qu'il en soit, et en dépit des circonstances contraires, Nick est extrêmement satisfait de son film. Ses plus belles œuvres, en effet, sont souvent celles dont les conditions de tournage furent les plus déprimantes. — S.M.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films ↓ / Les Dix →	Henri Agel	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Domarchi	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Citizen Kane (O. Welles)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Une leçon d'amour (I. Bergman)	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★★
A double tour (C. Chabrol)	★	★★	★★	★★	★★	★★★	★	★★	★★★	★★
Fra Diavolo (Laurel et Hardy)	★★			★★	★★	★★	●	★★		★★
Les Chardons du Baragan (L. Daquin)	★					★				★★
Cette terre qui est mienne (H. King)				●				★		
La Verte moisson (F. Villiers)	★			●	★		●	●	●	★
Chaleurs d'été (L. Félix)	●	●	●	★	●	★		●	●	
Prisonnière des Martiens (I. Honda)			●	●				★		
Mon pote le Gitan (F. Gir)		●		●				★		
Match contre la mort (C. Bernard-Aubert)	●	●		●	●					
Les Yeux de l'amour (D. de la Patellière)	●			●	●	●		●		
Ce monde à part (V. Sherman)				●	●			●		

SACHEZ QUE : toute l'équipe des *Cahiers du Cinéma* vous recommande ***Pickpocket*** de Robert Bresson.

LES FILMS



Joseph Cotten et Orson Welles dans *Citizen Kane* d'Orson Welles.

America

CITIZEN KANE, film américain d'ORSON WELLES. *Scénario et dialogues :* Orson Welles et Herman J. Mankiewicz. *Images* : Gregg Toland. *Musique :* Bernard Hermann. *Décors* : Darell Silvera. *Interprétation :* Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins, Erskine Sandford, Everett Sloane. *Production* : Mercury-R.K.O. (1940).

Et pour commencer, j'userai largement de la permission qu'Orson Welles nous a donnée de juger ses films autrement qu'il ne les juge. De les voir autrement qu'il ne les voit. Un critique a forcément un point de vue radicalement différent de celui de l'auteur, car ce dernier est, en ce qui concerne son œuvre, très conscient de ses imperfections et très inconscient de ses implications réelles. Il a voulu faire ceci et il aboutit à cela, sans compter d'ailleurs que l'œuvre rêvée ne correspond jamais à l'œuvre réalisée.

Citizen Kane que l'on reprend actuellement avec le succès que l'on sait, me paraît illustrer à merveille mon propos. Si l'on veut bien se reporter en effet à l'entretien que Welles a eu l'amabilité de nous accorder il y a plus

d'un an, on y lit entre autres choses que notre cinéaste se désolidarise entièrement de Charles Foster Kane. Kane est un scélérat ; son ami Leland, en revanche, un honnête homme dont la conduite irréprochable contraste singulièrement avec le cynisme désinvolte de Kane. D'où vient alors que nous éprouvons pour Kane une sorte de compassion et donc une manière de sympathie, bien que Welles ne nous fasse grâce d'aucun de ses manquements ?

Cette ambiguïté ne trouvera pas de réponse, je le crains, au niveau de la psychologie traditionnelle (mettons : celle des romans français du XIX[e] siècle). Pas davantage au niveau de la psychanalyse, car on ne peut pas plus psychanalyser une image qu'un mort. Kane n'est pas plus psychanalysable que Néron, Welles non plus, car Welles de 1959 est sans commune mesure avec le Welles de 1939. Toute tentative de ce genre aboutirait à des résultats incertains et fragiles, dépourvus, en tout cas, de rigueur. Je ne dis pas qu'elle fournirait des renseignements sans intérêt : je dis simplement qu'ils seraient fragmentaires et sans portée.

Il faut donc, je crois, élever un peu le débat et analyser *Citizen Kane* dans le cadre d'une vision du monde spécifiquement wellesienne. C'est ce que nous avions tenté de faire dans notre entretien et à juste titre, car Welles, comme Eisenstein et Rossellini, est un intellectuel avant tout. Un intellectuel pour qui, cela va de soi, le cinéma est une forme d'expression qui permet de se faire entendre par un auditoire immense et qui permet surtout de ne jamais perdre le contact avec la vie. Si vous écrivez un roman, si vous peignez un tableau, si vous écrivez un Traité des passions, le moment de la création correspond exactement à l'isolement et à la séparation. C'est en ce sens que l'œuvre vous supprime à son profit, vous mange littéralement. Hegel disait volontiers que « l'enfant c'est la mort des parents ». Un roman c'est la mort (temporaire, mais certaine) du romancier qui, comme Phénix, doit toujours renaître de ses cendres. Le cinéma, au contraire, exclut l'isolement et la réclusion, fatale, quelquefois, au créateur. Faire un film c'est, entre autres choses, voir des acteurs échanger des propos sur le rôle qu'on leur destine, revivre à travers leurs réactions les péripéties de vos héros et donc les redécouvrir. Bien des aspects de leur personnalité, qui pour vous demeurent encore dans l'ombre, s'éclairent tout à coup au hasard d'une phrase, d'une réticence, ou même d'un silence. Welles et Rossellini adorent la conversation qui est plus pour eux qu'un procédé mineur et négligeable de communication. Elle est la communication par excellence : non seulement un instrument privilégié de culture et d'éducation, mais un style de vie. Raconter des histoires, évoquer des souvenirs, exposer une théorie, commenter un article, disserter sur un livre, autant d'occasions de revivifier des sentiments, d'éprouver des idées qui, à être jalousement gardées, risqueraient fort de s'étioler.

On pourrait décidément classer les artistes en deux catégories : ceux qui aiment parler et ceux qui n'aiment pas Ceux qui ont besoin des autres pour exister et ceux qui s'en passent. Ceux qui vivent pour autrui et ceux qui vivent seuls. J'imagine sans peine qu'un Diderot, un Voltaire, un Stendhal ne se sentaient eux-mêmes qu'en société. D'où leur style, qui est un style de conversation. De même Welles et Rossellini, dont le style est aussi un style de conversation au moins dans les moments de repos. (Cf. *Confidential Report* et *Voyage en Italie.*) Leurs films prolongent une discussion, un échange de vue, car les acteurs, les scénaristes, l'équipe technique les sollicitent en ce sens. Aimer le cinéma, c'est pour eux faire passer l'oral avant l'écrit; c'est, si l'on a pas envie de parler soi-même, avoir tout de même envie d'entendre parler les autres. C'est refuser éperdument la solitude.

Voir le monde, pour Welles, c'est aussi en parler et c'est pourquoi le son a, dans ses films, une telle importance. Il n'est pas le serviteur empressé et docile de l'image. Il a une existence artistique autonome. Le montage-son de *Citizen Kane* le montre bien. Le raccord est souvent fait sur la voix des protagonistes. On part d'un propos de Leland à l'hôpital et on le poursuit par un discours de Kane à ses électeurs. Kane, d'une certaine manière, se réduit à une série de confidences faites par des témoins sur un personnage exceptionnel. On parle d'un monsieur très important qui vient de mourir et dont les journaux sont pleins. Nous n'avons pas ses confidences à lui, mais qu'importe, puisque la voix anonyme de l'opinion déclare « *qu'aucune vie privée*

ne fut plus publique ! » Il exprime à merveille ce que les existentialistes appellent dans leur jargon : le *pour autrui.* Plus simplement : il vit pour la galerie et donc il est toujours en scène. Il est l'acteur d'une pièce dont sa vie fournit les péripéties, mais dont il a donné le sujet : Kane doit coïncider exactement avec l'opinion que se fait de lui l'Américain moyen. Et justement, l'une des raisons de son mariage avec Susan Alexander est qu'elle est un spécimen parfait (*a cross-section*) de l'Américaine type. Il sera donc pour elle, comme pour tous les autres, le modèle de l'Américain, ni communiste, ni fasciste : américain.

C'est ici que les choses se gâtent et que la tragédie commence. D'où le titre de cet article, America, qui est, comme on le sait, le titre de l'un des films les plus importants de D.W. Griffith. Car c'est de l'Amérique qu'il est avant tout question dans *Citizen Kane,* et aussi dans *The Stranger, The Lady from Shangai* et *Touch of Evil.* Et si la vision du monde de Welles est si attachante, ce n'est pas simplement parce que notre auteur-acteur est un beau parleur, c'est parce qu'elle définit l'attitude contradictoire et donc ambiguë de Welles par rapport à l'Amérique (et par voie de conséquence à l'Europe).

Welles rêve à travers Leland d'une Amérique idéale, incarnée par Thomas Payne, Lincoln ou le juge Douglas et il vit, par le truchement de Charles Foster Kane, l'Amérique réelle et agissante des « grosses légumes » des « tycons » à la William Randolph Hearst, des agents de publicité du genre Edward Bows ou des politiciens (des *cheap crooked politicians*), façon président Harding ou Jimmy Walker. Il est simultanément Kane et son contraire Leland. Kane est (comme le dirait Orson lui-même) « humainement acceptable et moralement détestable ». Leland « moralement estimable et humainement invivable. Et du coup « Welles retrouve une attitude typique de Stendhal qui s'exprime de long en large dans l'admirable « Lucien Leuwen ». Le père de Lucien dit à son fils (je cite de mémoire) : « Tu es saint-Simonien et tu risques de devenir ennuyeux. » Saint-Simonien, c'est-à-dire membre d'une coterie d'ingénieurs vertueux et de doctrinaires en mal de réformes sociales. Et il s'accorde un peu plus loin un aparté qui est à peu près celui-ci : « Si j'obéissais à mes convictions, je devrais aller chez les vertueux Américains de l'Amérique du Nord. Mes goûts, malheureusement, m'orienteraient plutôt vers les Français de l'Ancien Régime. » Comment résoudre cette contradiction qui est d'ailleurs celle de bien des intellectuels de gauche (style EXPRESS ou OBSERVATEUR) ? Et comment Welles la résout-il ? Par l'exil, car l'Amérique le refuse autant qu'il la refuse (« je ne me sens rien de commun avec les intellectuels de New York ») ni d'ailleurs, ajouterais-je, sans craindre d'être démenti, avec ceux de Cornell, Harvard, Princeton ou Berkeley (Californie). C'est donc là que la parade cesse pour faire place à la tragédie. Cette Amérique brutale et exhibitionniste, démesurée et cynique, dévergondée et hypocrite, cette Amérique, stade supreme du capitalisme dans toute sa vitalité, fascine Welles à la manière d'un serpent, car elle est le reflet partiel, mais inexorablement fidèle, de sa personnalité. Cette turbulence, ces espiègleries, ces inconséquences criminelles, cet enfantillage rancunier (sur le point de mourir, Kane ne supporte pas d'avoir été privé de son traineau), cette tyrannie insensée qui s'exerce sur ses proches, cette mégalomanie monstrueuse, cette volonté de pillage organisée (la vieille Europe devient une chasse gardée), cette démesure démentielle (une volonté inassouvie d'accumulation), c'est bien l'Amérique mais c'est aussi Welles. Il est bien un peu cela (pas tout cela : un peu cela) dans la vie, cette volonté de résumer l'insolente jeunesse de l'Amérique dans chaque geste, dans le moindre propos. L'Amérique-femme, l'Amérique-enfant, l'Amérique-fille de l'Europe à qui elle vole ses tableaux, ses statues et la traite ensuite en parente pauvre. L'Amérique qui doit tout à l'Europe et qui la considère comme une éternelle mineure (« *Ah ! ces Européens ! Une guerre tous les vingt ans et incapables de s'organiser ! Cette France ! Pourquoi vos ascenseurs ne marchent-ils jamais ? Il est vrai que vous avez Marcel Proust et Picasso !* ») Avec Welles c'est ce regard affectueux que l'Amérique pose sur l'Europe, plein de commisération et de considération.

Alors pourquoi l'Amérique a-t-elle refusé Welles ? Pourquoi l'a-t-elle condamné à l'exil ? Parce que ses films ne marchent pas ? Aucun des films de Garbo n'a jamais marché et Garbo est considérée comme une mascotte. Parce qu'il est radical comme Chaplin, extra-

vagant comme Stroheim ? Peut-être mais ce n'est pas la vraie raison. Un des « executives » de la M.G.M. m'a dit un jour : « Que Welles se discipline un peu et nous l'accueillerons à bras ouverts. » Mais justement Welles refuse cette concession minimum. Et pourquoi ? Parce que Welles refuse l'Amérique, parce qu'à l'inverse de Stendhal ses convictions sont européennes et ses goûts américains. Des goûts ne suffisent pas malheureusement pour vous donner le goût du pays natal. Welles, comme Ava Gardner, Henri Miller, Rita Hayworth est un déraciné, un « misérable » au sens de Georges Bernanos, c'est-à-dire qu'il n'est heureux nulle part. Sa tragédie c'est d'être condamné à errer sans trêve. L'Angleterre aujourd'hui, l'Italie demain, Rome, Naples et Florence comme Stendhal, New York de temps en temps, *comme Stendhal, Paris.* D'où le cosmopolitisme de Gregory Arkadin.

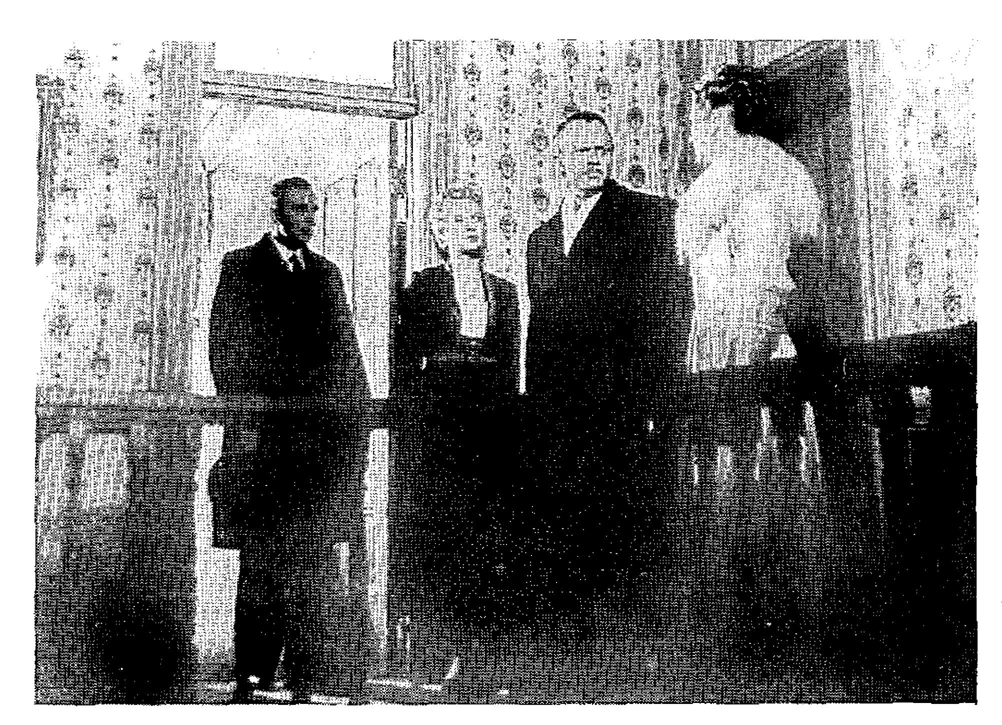
Welles, je l'ai dit bien souvent, est *européen.* Anglais, français, italien, mais pas anglais à cause du porridge et des complets de Bond Street, pas français à cause des petites femmes (encore que là...) ou de l'entrecôte Bercy, pas italien à cause des spaghettis (encore qu'il m'ait confié un jour qu'il se suiciderait lentement aux pâtes italiennes). Non, anglais à cause de Shakespeare, de Milton et de Coleridge, français à cause de Montaigne et de Balzac, italien à cause de tout. Welles est barbare comme l'Amérique (il a, rentrant dans un endroit public, des façons de proconsul précédé de ses licteurs), civilisé comme l'Europe. Plein de sans-gêne, de muflerie même et de raffinement exquis. Et si Kane a un charme indéniable, ce charme c'est celui de l'enfance. Une enfance insolente qui refuse de mourir et qui est celle de l'Amérique. Qui collectionne les tableaux des impressionnistes et les statues de l'époque hellénistique comme elle collectionnait les soldats de plomb ou les poupées. Si Welles ne collectionne pas de tableaux, sa mémoire collectionne les vers. J'ai entendu toute la poésie anglaise un soir entre le Jimmy's et le Carroll's. Et de quelle voix ! Quel hommage à notre vieux continent que soudain, rue de Ponthieu, à trois heures du matin retentissent les pentamètres de Shakespeare, les vers de Sir Philip Sidney, les versets de Eliot et ceux de Coleridge.

« In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree
Where Alph, the sacred river ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea. »

Measureless to man, incommensurable à l'homme, Welles l'est sans doute et surtout à l'homme américain. Car si ce dernier aime l'extravagance, la démesure, il s'agit de l'extravagance du commis-voyageur. Kane n'excite son imagination que parce qu'il est la sixième fortune du monde. Combien a *coûté le nouvel opéra* municipal de Chicago ? Trois millions de dollars. Et combien Xanadou ? Personne ne peut le dire (« *no man can say* »). L'effervescence baroque qui circule à travers toute l'œuvre de Welles, notre commis-voyageur n'en a cure. A vrai dire, elle lui tape sur les nerfs, car il n'y comprend goutte. *Touch of Evil ?* A quoi rime cette agitation, cette nervosité, ces lumières extravagantes, cette histoire pleine de bruit et de fureur qui ne signifie rien ?

Measureless to man. Même quand il s'agit de Leland, censeur sourcilleux, la bonne conscience américaine, la moralité kantienne transplantée à Chicago, le boy-scout style Kefauver. Surtout quand il s'agit de Leland. (Pourquoi, bon Dieu ! vouloir faire de Susan Alexander une chanteuse d'opéra ? Quelle est la raison de ce caprice que Kane tient secrète ?) Car, enfin, Kane veut l'impossible. Il faut que Susan devienne une chanteuse d'opéra, justement parce que rien ne l'y destine. Néron, au moment où son affranchi Epaphrodite lui donne la mort, soupire : « Ah ! si on me laissait en vie, je pourrais gagner ma vie comme acteur ! » Kane a de ces regrets et Welles de même, car l'artiste baroque se défie de la sagesse classique ; il torture les choses et les gens. « *Ah ! si on m'avait élu gouverneur de l'Etat de New York, j'aurais fait des choses formidables !* » Mais en politique, il est comme l'Amérique : « *la fiancée éternelle, jamais la mariée* ». Chez le Bernin, le moindre geste devient déclamatoire, chaque attitude pathos, mais quelle efficacité ! Rome n'est pas la ville de Michel-Ange, c'est la ville du Bernin.

Le cinéma américain n'est pas le cinéma de Hawks ou de Griffith, il est celui de Welles. Welles ou le nouveau Caravage. De même que Caravage a eu comme disciples La Tour, Le Nain,



Citizen Kane.

Rembrandt, Vermeer, sans parler de Gentilischi, Manfredi, Ribera, Velasquez et Zurbaran, Welles peut compter dans sa postérité Nicholas Ray (*Rebel without a cause*), Aldrich (*Kiss me deadly*), Stevens (*Giant*), Minelli (*The bad and the beautiful*), Cukor (*A Star is born*), et peut-être Hitchcock (avec *Strangers on a train*). Ce n'est pas tant par l'utilisation systématique du plan-séquence, des objectifs à courte focale, de la profondeur de champ ou du montage fondé sur des contrastes véhéments, que par la présence d'une certaine sensibilité, que la présence de Welles se manifeste. Même s'il a horreur de cette postérité (est-ce par coquetterie ou par dépit ?), elle n'en est pas moins sienne et ceci est une consolation. Welles, personnalité contradictoire, est la vivante incarnation d'une Amérique qui refuse l'Amérique pour les charmes surannés de la vieille Europe (que vient faire Marlène Dietrich dans *Touch of Evil* sinon témoigner par sa présence de l'attachement de Welles à une tradition artistique ?). Welles porte la tunique de Nessus de Kane, mais il laisse à Joseph Cotten le faux-col glacé du démocrate américain, et c'est pourquoi l'Amérique à son tour refuse Welles. Vu treize ans plus tard, *Citizen Kane* préfigure le destin de Welles, abandonné, « rarement visité », « jamais photographié », Kane, pareil à John Rockefeller, promène sa solitude dans une voiture d'infirme. Welles noie la sienne dans des flots de fine à l'eau ou de scotch. Etranger dans son propre pays, il l'est comme Stendhal l'a été dans le sien, et cela pour une raison toute simple : les gens pardonnent tout, sauf la contradiction. Welles écartelé vivant entre une Amérique qu'il illustre magnifiquement, mais avec qui il est en état d'insurrection permanente et une Europe qui, toujours par quelque côté, lui demeurera étrangère, est condamné, comme Arkadin, à une perpétuelle enquête sur lui-même. « Comment ai-je pu être cela ? »

Le sait-il ? Le premier et le dernier plan de *Citizen Kane* qui montrent un écriteau sur lequel il y a écrit : « *Défense d'entrer* », « *No trespassing* », indiquent assez qu'il entend conserver son secret.

Jean DOMARCHI.

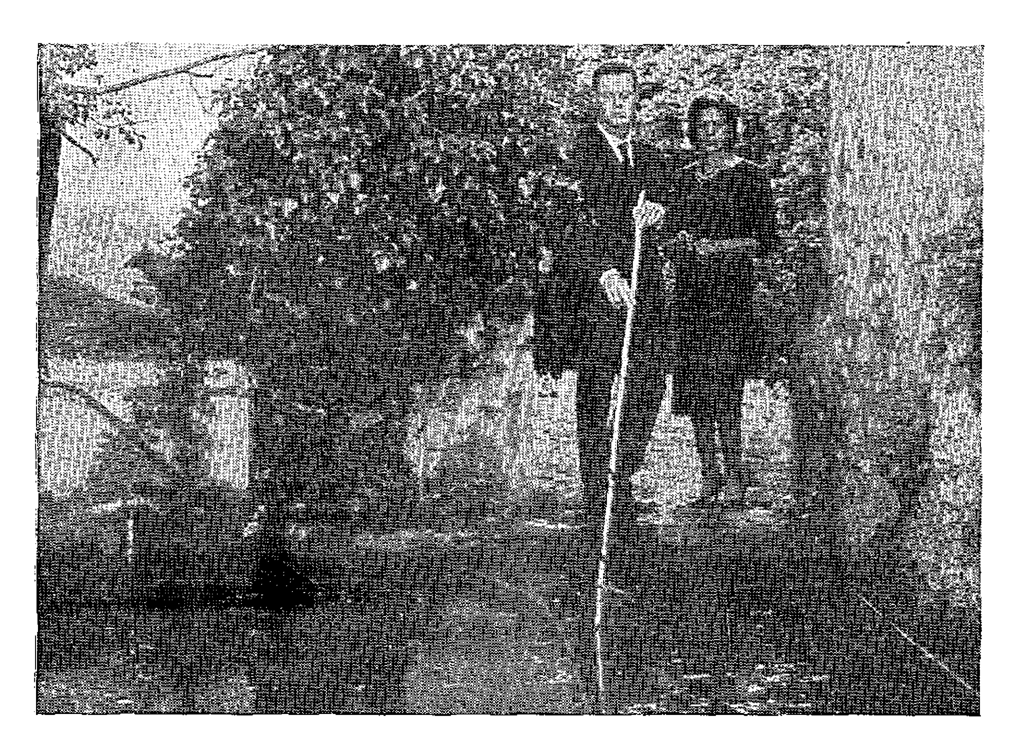
L'artiste en jeune chien

A DOUBLE TOUR, film français en Eastmancolor de Claude Chabrol. *Scénario :* Paul Gegauff, d'après le roman de Stanley Ellin. *Images :* Henri Decae. *Musique :* Paul Misraki. *Décors :* J. Saulnier et B. Evein. *Interprétation :* Antonella Lualdi, Madeleine Robinson, Bernadette Lafont, Jeanne Valérie, Jacques Dacqmine, Jean-Paul Belmondo, André Jocelyn, Mario David. *Production :* Paris Film Production — Titanus Rome, 1959. *Distribution :* C.C.F.C.

Quand un artiste s'exprime de manière aussi personnelle que Claude Chabrol, avec tant de volonté et de talent, que par ailleurs vous vous trouvez l'avoir rencontré à plusieurs reprises, ou plutôt vous être heurté à lui, au figuré s'entend, mais ces chocs n'en sont pas moins violents, dans des circonstances bien précises, il est peut-être permis exceptionnellement d'employer un ton très subjectif pour parler de son œuvre et des choix qu'elle implique. Chabrol ne flatte pas la galerie, malgré les apparences. Il n'a jamais eu pour habitude de dire blanc quand il pensait noir, même si l'ambiguïté est au cœur de sa dialectique cinématographique. Je le vois encore se débattant comme un beau diable, seul contre tous et cramoisi comme les rideaux des films de Minelli, un mardi soir au Studio Parnasse alors qu'on venait de projeter *The Rope* d'Alfred Hitchcock, il y a de cela une bonne dizaine d'années. Se dressant sans vergogne contre le tas de béotiens qui emplissait la salle ce soir-là, ayant déjà au fameux « jeu des questions » de Jean-Louis Cheray donné des gages de son inattaquable culture hitchcokienne, il nous renvoyait à notre ignorance avec une fougue que je croyais le fruit d'une indignation passagère. Je ne pensais plus à Claude Chabrol.

Et puis il y eut ce fameux numéro spécial des Cahiers du cinéma sur Hitchcock, en 1955, numéro dont l'article le moins provocant n'était certainement pas celui du même Chabrol sur « Hitchcock devant le mal ». Mais à sept ans d'intervalle je ne faisais pas le rapport entre l'illuminé du Studio Parnasse, dont l'image restait gravée dans ma mémoire, et l'auteur de ces sophismes froidement assénés. J'ai connu Claude Chabrol, j'ai souvent discuté avec lui de tous les aspects possibles et imaginables du cinéma, j'ai lu attentivement le petit ouvrage qu'il écrivait, en collaboration avec Eric Rohmer, sur son idole. Je ne fus jamais convaincu du génie du gros Alfred, qui par certains côtés me paraît représenter ce qu'il y a de plus détestable au cinéma : l'esbrouffe, le mépris du public. Et aujourd'hui même on remet en question son apport esthétique, malgré un art du récit (à son comble dans *Notorious*) et une science de la typisation des acteurs comparables seulement à l'apport de Frank Capra. L'essentiel, c'est que Chabrol se cherchait un style, plus exactement faisait ses classes, et en cours de route se laissait prendre aux incessants jeux de miroir du maître. Passant à son tour derrière la caméra, il en garderait un goût poussé de la mystification, la notion que sur le fond tout se ressemble, qu'il n'y a pas de vérité *in se*, que si l'on veut à tout prix découvrir une vérité, celle-ci ne saurait surgir que d'une ascèse impitoyable de la forme. On pardonnera beaucoup à Hitchcock pour avoir imposé à ses admirateurs, un peu malgré lui, une telle évidence. Notre cher Bazin trouve *a posteriori* la reconnaissance de la justesse de ses intuitions, de sa volonté de soutenir envers et contre tous les hitchcocko-hawksiens, malgré ses répugnances personnelles. Probablement parce qu'avec tout son cynisme et sa roublardise Hitch nous enseigne la nécessité impérieuse de *l'objectivité.*

Objectivité inséparable de cette dialectique fondamentale du réel qu'il n'est pas besoin de rattacher au marxisme, n'en déplaise à Jean Domarchi (dans un brillant article de la revue Arguments, « Sens et valeurs ». Gilles Deleuze a relevé comment l'auteur du *Zarathoustra* rejetait le principe dialectique lui-même, en fondant sa philosophie du conflit sur la seule « quantité de la qualité »). Claude Chabrol, assimilant le meilleur de son modèle, apportant sa générosité propre, devait infailliblement déboucher sur un cinéma tout bâti sur l'ambiguïté, où rien n'est jamais donné



André Jocelyn et Madeleine Robinson dans *A double tour* de Claude Chabrol.

d'avance sans que pour autant l'on perçoive l'ombre d'une fatalité, historique ou religieuse. *Le Beau Serge* ne faisait qu'esquisser ce pas de danse, *Les Cousins* nous plongeaient systématiquement dans la confusion, parodiaient toutes les valeurs établies. Les critiques, réveillés de leur torpeur, se contredirent à qui mieux mieux. Il vaut la peine de citer brièvement deux passages, très révélateurs des fausses directions prises par l'analyse. avec la meilleure foi du monde, dus respectivement à la plume de Bernard Dort, chef de file de la jeune critique brechtienne à THÉATRE POPULAIRE et camarade de Faculté de Chabrol, l'autre à celle de Jean Carta, collaborateur d'ESPRIT et de TÉMOIGNAGE CHRÉTIEN. Pour Dort, le Paul fascisant des *Cousins* n'existe pas véritablement, ses jeux sont irréels, la fin est absurde : « Rien ne sert à rien; le mal et le bien renvoient l'un à l'autre, se détruisent l'un l'autre... Pas plus qu'aucun autre art il (le cinéma) n'est innocent. » Pour Carta, au contraire, comme déjà pour Domarchi dans son analyse des CAHIERS, Paul fonde tout le film : « Chabrol montre que l'égoïsme, le mépris, la négation d'autrui, débouchent à long terme sur une autre aberration, collective cette fois : le fascisme. En nous faisant comprendre que l'indifférence à autrui mène logiquement au totalitarisme, Chabrol enracine ses *Cousins* dans le réel et, d'une œuvre aux résonances spiritualistes, fait un pamphlet social. »

Je me suis étendu longuement sur ces citations, en apparence contradictoires, extraites de critiques par ailleurs d'une exceptionnelle richesse et d'une rare pénétration, parce qu'elles sont révélatrices de l'impossibilité quasi-absolue du commentateur d'attraper le diable par la queue, ou plutôt de saisir les intentions exactes de Chabrol. Oui il condamne cette société immorale, oui il est fasciné par cette dialectique de l'échange et de la réversibilité des fautes qu'il a découvertes chez son maître Hitchcock. Mais il y a plus, je crois, qu'un simple équilibre de forces, ou le jeu absurde

de la chance, comme Domarchi l'avait établi dans sa longue étude. Il y a l'existence donnée à voir, l'ontologie du réel, bref l'évidence du cinématographe. C'est pourquoi *A Double Tour* me paraît ouvrir un nouveau chapitre de la carrière Claude Chabrol, dans la mesure où l'intrigue n'est au mieux qu'un prétexte, une trame sur laquelle le metteur en scène brode son motif, et d'où pratiquement toute référence affective est exclue. Nous sommes dans la jungle de la respectabilité bourgeoise, des conventions mauriaciennes, au moment de plus grande tension d'une crise prête à éclater. Les pions bien en place, chacun exactement dans la peau de son personnage, la construction dramatique resserrée avec la rigueur de mise dans la tragédie classique, la course, ou plutôt le déballage de linge sale peut commencer. Gegauff et Chabrol ne nous ménagent pas les détails crus, quitte à écœurer les esprits philistins ou les âmes trop sensibles.

Evoquons *La Règle du jeu,* si l'on veut, les romans filmés de Philip Dunne chers à notre ami hitchcockien, un zeste de *Rebecca,* plus une envolée lyrique à la Dovjenko. Les « grandes familles », les voici dans toute leur splendeur, sans la moindre gratuité, au bord de l'écroulement. Il suffirait d'un coup de pouce pour déboucher dans un marxisme très orthodoxe qui déchainerait les applaudissements de Roland Barthes. Alors Chabrol esquisse une pirouette irritante pour beaucoup, néanmoins admirable : la décomposition de cette famille provençale n'est pas présentée comme une fin en soi, mais utilisée exclusivement comme toile de fond pour la plus belle des mythologies. Léda, favorite de Jupiter, incarnation de la beauté pure, provocation au meurtre, apparaît au beau milieu de ce nid de vipères et soudain fait crever l'abcès. Tout naturellement Richard, le fleuron de la maison, l'amateur de grande musique frappé d'un complexe d'Œdipe, tue cette créature de rêve, perpétuelle condamnation de la médiocrité et de la laideur. Léda est beauté, Léda est mensonge, Léda est mort. Grâce à Léda, Chabrol et Gegauff, à partir d'une histoire très terre à terre et en un sens conventionnelle, malgré l'intensité du drame *objectivé* par les images, élèvent leur film au niveau de la fiction, et fondent ainsi un style de mise en scène qu'il faut bien appeler sternbergien. La laideur la plus sordide renvoie à la beauté la plus authentique. La misère du monde est représentée pour ce qu'elle est : une erreur, un refus d'ouvrir les yeux tout grands sur le réel.

On ne saurait rien ajouter sur la qualité de la direction d'acteurs. Chez Chabrol, comme chez les meilleurs de ses confrères américains, tout est jeu, même si l'action ne progresse pas toujours avec ce coulant de mise dans un film hollywoodien standard. Chabrol ne peut s'empêcher de ruer dans le décor, de charger ici un geste (le jardinier et ses ciseaux), là une intonation (Richard, le dimanche matin, et son ironique « D'abord la messe »). Presque à chaque plan la caméra mord sur le réel, comme l'acide sur le cuivre. Par un prodigieux effort d'objectivité visuelle, le metteur en scène refuse presque constamment les pièges du réalisme classique, pique ses détails à la manière de Stroheim. Il ne nous mène nulle part, et après ? Chabrol n'a ni bonne ni mauvaise conscience, il ne croit pas à la condamnation de ceci ou de cela ; d'abord il regarde vivre, et nous invite à reconnaître la beauté. Y a-t-il dessein plus noble ?

Louis MARCORELLES.

Avant les sourires

EN LEKTION I KARLEK (UNE LEÇON D'AMOUR), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Martin Bodin et Bengt Nordwall. *Musique :* Dag Wiren. *Décors.* P.A. Lundgren. *Interprétation :* Eva Dahlbeck, Gunnar Bjornstrand, Harriett Andersson, Yvonne Lombard, Ake Gronberg. *Production :* Svensk Filmindustri, 1954. *Distribution :* Télécinex.

C'est un film d'Ingmar Bergman. Toutes les réserves que l'on pourra formuler n'empêcheront pas que le moindre plan, la moindre réplique, la pire erreur et, à plus forte raison, la plus évidente réussite soient indubitablement signés Ingmar Bergman. Une erreur de Bergman me semble mille fois préférable à une anonyme perfection. Il fallait le répéter : cela est loin d'être évident pour tout un chacun.

En fait, avec Bergman, nous n'en sommes plus au stade de la découverte, de l'étonnement, de l'enthousiasme. Nous en sommes au stade de l'approfondissement, nous tentons d'y voir le plus clair possible. Bergman lui-même nous y invite en nous livrant un *Visage* roublard et démystificateur qui, s'il ne remet pas en question toute son œuvre, nous la fait reconsidérer plus froidement.

Une leçon d'amour date de 1954. Elle fut conçue juste après *La Nuit des forains*. Il n'est pas interdit de penser que, pour faire suite à ce drame âcre et fort sur le couple, Bergman ait désiré se livrer — toujours à propos du couple — à l'exercice contraire, c'est-à-dire au vaudeville. C'était pour lui une manière de tour de force, en même temps qu'un divertissement. En effet, la situation de base est une situation de vaudeville : milieu bourgeois, vie de famille exemplaire suivie d'un adultère, aventures cocasses voire burlesques. Il n'a même pas oublié le lit indispensable ni le « *Ciel ! Ma femme !* » traditionnel, non prononcé, mais non moins éloquent. On se doute bien, cependant, qu'un vaudeville signé Bergman n'a pas grand-chose à voir avec nos pièces de boulevard : ce n'est qu'un moule où « l'homme au béret » (c'est ainsi que, fidèle à sa légende, il se présente à nous dans un plan du film) glisse ses obsessions. Et là nous sommes en pays de connaissance. Nous sommes habitués à sa boîte à musique qui moud depuis toujours la même rengaine. Reste à savoir si nous en entendrons quelques mesures de plus, orchestrées d'une manière nouvelle avec des variations inédites.

C'est là que les choses commencent à se gâter. Il n'y a rien dans ce film que nous ne sachions déjà. Que la vertu de la femme est une invention de l'homme, Bergman n'a cessé de nous le répéter — et combien plus profondément — dans tous ses films. Que l'homme ne sera jamais un adulte, parce qu'il n'enfante pas, est une de ses constantes. Que l'amour est une grimace forcée se terminant par un bâillement, Monika, ton été avec Harry nous avait depuis longtemps, dessillé les yeux.

Je pourrais citer vingt autres exemples. Ce qui est grave, je le répète, n'est pas de retrouver les mêmes thèmes, mais de les retrouver schématisés, réduits à l'état de formules, brillantes certes, mais sans cette enveloppe charnelle qui nous fascine tant chez lui. Comme tout se tient, les situations se sont pétrifiées elles aussi : la nature qui était l'essence même de *Sommarlek* ou du premier sketch de *L'Attente des femmes* n'est plus ici qu'un décor sans beauté, simple prétexte à des jeux de lumière d'un intérêt douteux. De plus, le langage, la mise en scène qui, chez Bergman découlent directement des personnages et des situations sont à l'avenant : la séquence la plus exemplaire, celle du compartiment, est la reprise de celle de l'ascenseur dans le troisième sketch de *L'Attente des femmes*, mais étirée en longueur, diluée et interrompue par un gag qui, lui, est du pur boulevard.

Pourtant, ce n'est pas sans profit qu'on peut voir ce film. Il y a au moins un personnage, schématique lui aussi, mais unique à ma connaissance dans toute l'œuvre de Bergman, c'est celui que joue Harriett Andersson, la jeune fille qui n'a pas encore quitté l'enfance et qui, non seulement refuse sa condition de femme, mais surtout refuse même sa nature de femme (Dans *Soif*, il y a une homosexuelle mais elle l'est de fait, non d'intention). Dans la ménagerie bergmanienne, elle est unique de son espèce et cela me semble important pour un auteur chez qui la femme occupe une aussi grande place. Je note aussi, pour les bergmaniens maniaques, que le grand-père est la première silhouette de vieillard se posant des questions sur la mort *dans les mêmes termes* que celui des *Fraises sauvages*. (Il n'est pas, sans intérêt, de constater que tous deux sont professeurs : c'est la première amorce d'un scénario que Bergman ne devait tourner que trois ans plus tard.)

Il y a, enfin, dans *Une leçon d'amour* la séquence du bar, admirable séquence qui, à elle seule, vaut cent autres films « de qualité ». Contrepoint burlesque de la séquence du fouet dans *La Nuit des forains*, elle est d'une pré-

cision (même si elle est marquée à la fin par une défaillance de la script-girl) et d'une efficacité qui va progressivement jusqu'à l'éclatement du dernier plan, formant ainsi le finale réussi d'un film raté.

Dois-je ajouter que, malgré ces réserves sur *Une leçon d'amour*, j'aime et j'admire beaucoup l'œuvre entière d'Ingmar Bergman ? Que ces réserves sont justement un tribut à cet amour et à cette admiration ? J'ai toujours pensé que l'amour comme l'admiration devaient se doubler d'une lucidité sans faille. Pour confirmer mon propos, je suis persuadé que Bergman n'aurait certainement jamais réalisé son magnifique *Sourires d'une nuit d'été*, s'il n'avait auparavant mis cette *Leçon d'amour* sur pellicule. Son existence est donc une nécessité.

Jean WAGNER.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 18 NOVEMBRE AU 15 DÉCEMBRE 1959

*

8 FILMS FRANÇAIS

A double tour. — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 56.

Chaleurs d'été, film de Louis Félix avec Patricia Karim, Michel Bardinet, Yane Barry, Claude Sainlouis. — Cet amalgame de pièce pour patronages et de bains de minuit pour salles spécialisées ne nous fait ni chaud ni froid. Le charme de l'amateurisme n'agit que très *épisodiquement*.

Détournement de mineures, film de Walter Kapps, avec Frank Villard, Hélène Chancel, Louis Seigner, Josette Demay. — Qui trouvera des spectateurs, sinon des amateurs; la tradition française n'est point sauvegardée par le seul Autant-Lara.

Match contre la mort, film de Claude Bernard-Aubert, avec Antonella Lualdi, Gérard Blain, Pierre Bellemare, Roger Couderc, Franco Interlenghi, J.-P. Rouland. — D'après une émission de télévision qui jouit, nous dit-on, d'une certaine popularité. Ce film ne fera point comprendre pourquoi aux *cinémanes exclusifs*.

Mon Pote le gitan, film de François Gir, avec Jean Richard, Louis de Funès, Brigitte Auber, Anne Doat, Simone Paris, Guy Bertil. — Où l'on pouvait craindre pire, l'anarchisme boulevardier de Michel Duran n'ayant rien pour nous séduire; mais une certaine gentillesse donne de la cohésion à une distribution un peu disparate.

La Verte moisson, film de François Villiers, avec Pierre Dux, Claude Brasseur, Francis Lemonnier, Jacques Perrin, Dany Saval, Marie-France Boyer. — Qui tend à prouver que la célèbre formule de Gide sur l'usage artistique des bons sentiments n'a rien perdu de son actualité. Le pathos des dialogues, la convention du jeu privent ce récit des activités héroïques de lycéens sous l'occupation de l'accent de vérité qui en eût fait tout le prix.

Les Yeux de l'amour, film de Denys de la Patellière, avec Danielle Darrieux, Jean-Claude Brialy, Françoise Rosay, Bernard Blier, Eva Damien, André Reybaz. — Comme quoi La Patel-

lière n'a pas fini de nous surprendre : ce mélodrame insensé, d'après une des histoires vraies soigneusement confectionnées par Jacques Antoine, aurait, à la rigueur, pu être sauvé par un peu de folie, à défaut de talent. Tant d'application, de niaiserie, de vulgarité découragent. Notre ami Audiard est égal à lui-même.

Yves Montand chante, film de Michel Sloutky, avec Yves Montand, Simone Signoret. — Chronique d'une tournée en U.R.S.S. du populaire chanteur. Tourisme et récitals respectent les lois de l'alternance.

8 FILMS AMERICAINS

Battle Station (L'Enfer du Pacifique), film de Lewis Seiler, avec John Lund, William Bendix, Keefe Brasselle. — Sans surprises; titres et photos vous en apprendront autant que la contemplation de l'œuvre.

The Blue Angel (L'Ange bleu), film en Cinemascope et en DeLuxe d'Edward Dmytryk, avec May Britt, Curd Jurgens, Theodore Bikel, John Banner. — Remake: de Pommer à Skouras, de Sternberg à Dmytryk, de Marlène à May Britt, pourquoi poursuivre ? Ajoutons cependant que ce film, vraisemblablement entrepris pour faire de l'argent, est un des gros échecs commerciaux de l'année.

The Gunfight at Dodge City (Le Shérif aux mains rouges), film en Cinemascope et en De Luxe de Joseph M. Newman, avec Joel McCrea, Julie Adams, Nancy Gates. — Affligeant pot-pourri de scènes connues qui ne réussit pas à faire un scénario cohérent. Westerniens s'abstenir.

Last of the Badmen (Le Hors-la-loi du Missouri), film en Cinemascope et en De Luxe de Paul Landres, avec George Montgomery, Keith Larsen, James Best, Douglas Kennedy. — Classique scénario policier (le détective se faisant engager dans la bande des gangsters) transposé en termes de western : la construction de l'intrigue est ingénieuse, le parti tiré affligeant.

The Thing that Coun't Die (Le Décapité vivant), film de Will Cowan, avec William Reynolds, Andra Martin, Carolyn Kearley, Jeffrey Stone. — Film d'épouvante à très petits moyens : la tête coupée d'un sorcier condamné il y a quatre cents ans continue à faire des victimes, de chaque côté de l'écran.

This Earth is Mine (Cette terre qui est mienne), film en Cinemascope et en Technicolor de Henry King, avec Rock Hudson, Jean Simmons, Dorothy McGuire, Claude Rains. — Si l'on ose dire, un *Geant* au petit pied. Vieilles familles patriarcales, enfants prodigues et brebis galeuses, héritages et retour à la terre, rien ne manque au bilan. Grâce à sa simplicité, sa bonne foi, son classicisme, Henry King réussit à faire voir jusqu'au bout ce survivant des temps révolus du cinéma américain.

Wild Heritage (Sur la piste de la mort), film en Cinemascope et en Eastmancolor de Charles Haas, avec Will Rogers Jr., Maureen O'Sullivan, Rod McKuen, Casey Tibbs. — L'épopée des pionniers ramenée aux proportions d'une historiette des bibliothèques rose ou verte; l'illustration est aussi décevante que celle de ces collections.

The Young Philadelphians (Ce Monde à part), film de Vincent Sherman, avec Paul Newman, Barbara Rush, Alexis Smith, Brian Keith. — « Voici les grandes familles américaines », affirme la publicité, et c'est bien, en effet, de part et d'autre le même mélange de fausses audaces et de solide convention théâtrale. Pourtant l'épreuve est ici moins sévère, grâce à l'excellence des acteurs. Une mention spéciale pour Barbara Rush.

3 FILMS ANGLAIS

Horrors of the Black Museum (Crimes au musée des horreurs), film en Cinemascope et en Technicolor d'Arthur Crabtree, avec Michael Gough, June Cunningham, Graham Curnow, Shirley Ann Field. — Où le titre ne doit pas être pris à la lettre; car il ne s'agit point comme on pourrait le croire d'une rétrospective du cinéma anglais, encore que ce nouveau méfait des faiseurs d'outre-Manche ne dépare point une galerie déjà riche en pièces de choix.

I was Monty's Double (Contre-espionnage à Gibraltar), film de John Guillermin, avec Clifton James, John Mills, Cecil Parker. — Comme quoi rien n'est inépuisable, sauf les archives de

l'Intelligence service. Face à tant de ruse et d'habileté, on se demande comment Hitler put *tenir* plus de huit jours.

King's Rhapsodie (*Rapsodie royale*), film en Cinemascope et en Eastmancolor de Herbert Wilcox, avec Errol Flynn, Patricia Wymore. — Que nous n'aurions sans doute point vu sans la mort du principal interprète ; voici une raison supplémentaire de déplorer celle-ci.

2 FILMS ITALIENS

Il Terrore di Barbari (*La Terreur des Barbares*), film en Cinemascope et en Eastmancolor de Carlo Campogalliani, avec Steve Reeves, Chelo Alonso, Fosco Giacchetti, Giulia Rubini. — Quand les Lombards du VIe siècle ravageaient la Vénétie, il ne se passait rien de fort différent que dans les autres films historiques italiens, tant byzantins qu'alexandrins ou palestiniens.

Vite Perdute (*Un seul survivra*), film de Adelchi Bianchi et Roberto Mauri avec Virna Lisi, Sandra Milo, Jacques Sernas, John Kitzmiller. — Forçats évadés, otages, convoitises et règlements de comptes : les cinéastes américains ont toujours eu le plus grand mal à se tirer les *mains nettes* de telles situations. Quant à leurs pâles disciples européens...

1 FILM BELGE

La Nuit des traqués, film de Bernard-Roland, avec Philippe Clay, Folco Lulli, Samy Frey, Juliette Mayniel, Claude Titre. — Après la *Nuit des espions*, avant le *Bal des traqués*, en attendant le *Bal des espions* ; la recherche des titres ne le cédant en rien à celle des sujets. Cette fade et sordide histoire de blousons noirs pastiche *les premiers* Allégret avec une maladresse absolue.

1 FILM ESPAGNOL

El Ultimo Cuple (*Valencia*), film en Eastmancolor de Juan de Orduna, avec Sarita Montiel, Armando Calvo, Enrique Vera, Julita Martinez. — Après la *Violettera*, suite des exploits vocaux de Mme Anthony Mann. Face à celle-ci, scénario et mise en scène *font assaut d'humilité*.

1 FILM JAPONAIS

Prisonnières des Martiens, film en Cinemascope et en Eastmancolor de Inoshiro Honda, avec Kenji Sahara, Yumi Shirakawa, Momoko Kochi, Akihito Hirata. — Enfantin, d'accord : belliciste, peut-être; *fauché* et guère joli à l'œil, certainement ; mais nullement ennuyeux. Contrairement à la quasi-totalité des films de S.F., les conversations entre savants ne prennent point abusivement le pas sur les trucages.

1 FILM ROUMAIN

Les Chardons du Baragan, film de Louis Daquin, avec Nuto Chrilea, Ana Vladesco. — D'après le roman de Panaït Istrati, le récit de la révolte des paysans roumains contre les boïars au début du siècle. Honnête chronique de la vie des champs qui ne réussit malheureusement pas à s'élever jusqu'à l'épopée. Un fort beau plan de chardons.

1 FILM SUEDOIS

En Lektion i Karlek (*Une leçon d'amour*). — Voir critique de Jean Wagner dans ce numéro, page 58.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker .... N° 32
Jean Renoir .... N°s 34-35-78
Luis Bunuel .... N° 36
Roberto Rossellini .... N° 37-94
Abel Gance .... N° 43
Alfred Hitchcock .... N°s 44-62-102
John Ford .... N° 45
Jules Dassin .... N°s 46-47
Carl Dreyer .... N° 48
Howard Hawks .... N° 56
Robert Aldrich .... N°s 64-82
Joshua Logan .... N° 65
Anthony Mann .... N° 69
Gerd Oswald .... N° 70
Max Ophuls .... N° 72
Stanley Kubrick .... N° 73
Vincente Minnelli .... N° 74
Robert Bresson .... N° 75
Jacques Tati .... N° 83
Orson Welles .... N°s 84-87
Gene Kelly .... N° 85
Ingmar Bergman .... N° 88
Nicholas Ray .... N° 89
Richard Brooks .... N° 92
Luchino Visconti .... N° 93
Fritz Lang .... N° 99
Georges Franju .... N° 101

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 3,50 NF)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF